学校代码：10728
学　　号：17001003

西安音乐学院
XI`AN CONSERVATORY OF MUSIC

硕 士 学 位 论 文

MASTER　DISSERTATION

韩休墓乐舞壁画及其审美样式考辨

Study on music and dance murals and their aesthetic style of Han Xiu's tomb

作者姓名　梁思思

学科专业　艺术学理论

研究方向　艺术哲学

指导教师　叶明春 教授

提交答辩时间　2020 年 6 月 3 日

修改定稿时间　2020 年 6 月 9 日

西安音乐学院学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在专业导师指导下，独立完成的研究工作及取得的研究成果。论文中除特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作并提供过帮助的同志对本研究所做的任何贡献，本人均已在论文中做出了明确说明并表示了谢意。

研究生签名：梁思思 日　期：2020 年 6 月 3 日

西安音乐学院学位论文使用授权声明

本人送交西安音乐学院的学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段予以保存。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权西安音乐学院科研处办理。

研究生签名：梁思思 导师签名：叶欣春 日　期：2020 年 6 月 3 日

目　录

论文摘要.....III
Abstract.....V
绪　论.....1
一、选题缘由及意义.....1
二、选题研究的历史与现状.....3
三、本文拟解决的问题、研究思路与方法.....7
（一）本文拟解决的问题.....7
（二）选题研究思路与方法.....8
第一章　韩休及其墓葬壁画概况.....11
第一节　韩休其人其著.....11
第二节　韩休墓葬壁画基本概况.....12
一、韩休墓出土、发掘及搬迁.....12
二、韩休墓壁画基本概况.....13
小　结.....15
第二章　韩休墓及同时期相关乐舞壁画.....16
第一节　韩休墓乐舞壁画的内容.....16
一、　乐舞壁画的乐器.....17
二、乐舞伎.....24
第二节　韩休墓及相关乐舞壁画的乐舞编制与乐队排列.....28
一、韩休墓乐舞壁画的乐舞编制及乐队排列.....28
二、　唐朝相关乐舞壁画的内容.....31
小　结.....35
第三章　韩休墓乐舞壁画审美样式考辨.....37
第一节　盛唐士人阶层的音乐生活与音乐审美观.....37
一、　盛唐士人阶层的音乐生活.....37
二、盛唐士人阶层的音乐审美观.....38
第二节　胡汉交融下的韩休墓乐舞编制及其审美观.....40
第三节　韩休墓乐舞编制的象征意义.....42
小　结.....44
结　论.....45
参 考 文 献.....47
致　谢.....57

论文摘要

盛唐乐舞艺术的繁荣发展形成了盛唐时期特有的审美样式。唐代墓葬乐舞壁画作为一种审美样式，不仅是墓主人生前身份地位的象征，还是对唐代音乐文化生活、美学思想等内容的表述。2014年，在西安市长安区韩休及其夫人柳氏的合葬墓被发掘。据考古发现韩休墓乐舞壁画相对完整、壁画所绘乐器种类丰富，为研究提供了大量的信息。本文基于对韩休墓乐舞壁画中的乐器、乐舞编制的审美样式的考辨，并尝试从符号学的视阈分析韩休墓乐舞编制的象征意义，以此反映出盛唐士人阶层的音乐生活、审美特征及思想内容。

文章总共分为五个部分：第一部分，选题缘由及意义；选题研究的历史与现状；本文拟解决的问题、研究思路与方法。第二部分，韩休及其墓葬壁画概况。其中第一节韩休其人其著，第二节韩休墓葬基本概况（说明韩休墓出土、发掘及搬迁工作情况并阐述韩休墓壁画基本概况）。第三部分，韩休墓及同时期相关乐舞壁画。第一节包括乐舞壁画中乐舞伎及其使用的乐器两个方面，主要考究乐舞种类、乐器形制与个别有争议的乐舞伎形象。第二节从韩休墓乐舞壁画的乐舞编制及乐队排列进行探讨，再对比同时期相关乐舞壁画的乐舞编制等内容，表现出初唐至盛唐时期乐舞壁画中乐舞编制、乐队排列的特征，以此考辨韩休墓乐舞编制作为审美样式在当时的流行情况。第四部分，韩休墓乐舞壁画的审美样式考辨。第一节以乐舞壁画作为审美样式考究其中透射出的盛唐士人阶层的音乐审美观与音乐生活，第二节胡汉交融下的韩休墓乐舞编制及其审美观，探究在胡汉交融的时代风潮下韩休墓乐舞编制及其盛唐士人阶层音乐审美观之间的关系。第三节乐舞编制的象征意义。

本文是以韩休墓乐舞壁画作为研究对象，结合同时期相关乐舞壁画，通过以乐舞壁画中乐器形制、乐队编制、乐舞表演形态等方面作为当时的审美样式，以此考究盛唐士人阶层的音乐审美观与音乐生活，分析乐舞编制与士人阶层审美观之间的关系，并尝试从符号学的角度去分析乐舞编制蕴含的文化内涵、象征意义。总结韩休墓乐舞编制作为审美样式其背后所反映的盛唐时期士人阶层的音乐生活、审美特征及思想内容。

关键词：韩休墓;乐舞编制;审美样式;士人阶层

Abstract

The prosperity and development of music and dance art in the Tang dynasty formed its unique aesthetic style. As an aesthetic style, the Tang dynasty tomb music and dance fresco not only visualizes the content of the tomb owner's life, but also expresses the content of Tang dynasty music cultural life and aesthetic thought with logical thinking. In 2014, the tomb of Han Xiu 's and his wife liu was excavated in chang 'an district, xi 'an city. According to archaeological findings, the music and dance frescoes in han's tomb are relatively complete, and the types of Musical Instruments painted in the frescoes are abundant, which provide a lot of information for the research. Based on the analysis of the Musical Instruments and the aesthetic style of the music and dance system in the mural paintings of han Han's tomb, this paper attempts to analyze the symbols and expressions of the music and dance system in han Han's tomb from the perspective of semiotics, so as to reflect the musical life, aesthetic characteristics and ideological content of the scholars in the Tang dynasty.

The article is divided into five parts: the first part, the reason and significance of the topic; The history and present situation of the research; This paper intends to solve the problem, research ideas and methods. The second part is the general situation of Han and his tomb murals. The first section is about Han Xiu, and the second section is about the basic situation of Han's tomb (the excavation, excavation and relocation of Han's tomb and the basic situation of Han's murals). The third part, han Hugh tomb and related music and dance murals of the same period. The first section includes two aspects of music-dance murals, including music-dance figures and the instruments used, mainly focusing on the types of

music and dance, the shape and structure of Musical Instruments and the popularity of music and dance. Han's mural tomb deriving from Han in the second quarter dance and band alignment, then compare at the same time provide a mural related dance etc, show the Tang dynasty to the Tang dynasty period in the murals of the dance dance, the characteristics of the band alignment, Han's tomb to reposit Korea dancing to prepare as aesthetic style popular at that time. The fourth part, the aesthetic style of music and dance mural of Han's tomb. The first section focuses on the aesthetics of music and the life of music in the Tang dynasty. The second section focuses on the composition and aesthetics of music and dance in the han tomb under the integration of hu and han dynasties. It explores the relationship between the composition and aesthetics of music and dance in the han tomb under the integration of hu and han dynasties. The third section music and dance system symbol symbol and expression.

This article is based on Han Xiu's mural tomb dancing as the research object, combining with the relevant provide a mural at the same time, through to provide a mural musical instrument in the shape, the band preparation, dance performances form following aspects, such as the aesthetic style, study of Tang literati class music aesthetics and music life, analyze dancing to compile with the relationship between the gentry class aesthetics, and try to analyze deriving from the perspective of semiotics, symbols and expression of cultural connotation. This paper summarizes the music life, aesthetic characteristics and ideological contents of scholars' stratum in the Tang dynasty reflected by the music and dance system of Han's tomb.

Key Words: Han Xiu's tomb；Music and dance murals；Aesthetics style；Arrangement of the band and dance

绪　论

一、选题缘由及意义

本文论及的“审美样式”就是指审美主体将其审美观念外化一种的显现。本文论及的“审美观”是审美主体用某种审美观点、持某种审美态度和运用某种审美方法对审美客体进行审美实践活动的总称，是审美主体的审美情趣和审美理想的集中表现。本文以韩休墓乐舞壁画为切入点，对其中的乐器、乐舞编制，并以此作为审美样式来探讨以韩休为代表的盛唐士人阶层的音乐生活及音乐审美观。

音乐是时间的艺术，与绘画、雕塑等艺术形式不同的是音乐不是再现艺术，无法完整复制和还原随时间而已经流逝的音乐，但是这并不能阻止我们研究留存下来的音乐审美样态，又特别是乐舞编制形态。因而借助各种古籍文献资料和发掘出土的考古文物（包括乐舞壁画、乐舞俑等），为我们研究唐代音乐审美样式（包括乐舞编制等）提供了可能性。

一种审美样式的选择就是一种审美观的反映。盛唐士人阶层作为唐代精英社会群体，在其墓葬中绘制的乐舞壁画一定程度上是墓主人现实音乐生活和音乐审美观的体现。韩休墓乐舞壁画作为一种审美样式，以其独有的艺术语言和逻辑诉说着盛唐士人阶层怎样的音乐审美观有待进行进一步的解读。对于韩休墓乐舞壁画的审美样式和审美观的考辨使得对韩休墓乐舞编制的形式与内容的探究就成为可能。

苏珊·朗格在《艺术问题》指出:“艺术作品中所表现的情感不是艺术家的个人情感、生活体验或者精神品格，而是人类的普遍情感”。[①]在苏珊·朗格看来，艺术作品是一种特殊的“表现性符号”，艺术作品表现的是人类普遍的情感，艺术是特殊的逻辑形式，艺术家的创作过程，其实是艺术创造的一种抽象过程。[②]

唐代乐舞壁画是唐代皇室和达官显贵墓葬壁画中一种常用的墓葬图像，同样作为一种特殊的“艺术品”存在于墓室中,其表现的是关于生命、情感和内在现实的概念。韩休是唐玄宗时期宰相（《旧唐书》列传第四十八），韩休墓乐舞壁画这一“表现性符号”不仅是对音乐的各种情绪状态及其运动（如舞姿、神情）以直觉体验的表象思维加以形象化，更重要的是对唐代音乐文化生活、音乐美学思想等内容加以抽象思维的表述。韩休墓乐舞壁画中音乐的内容作为人类情感的符号表现，反映了唐代士人阶层的音乐审美心理、审美情趣及其音乐生活，再一次映射了唐代的乐舞艺术的繁荣盛况。

唐代繁荣昌盛的时代特征为唐代乐舞的发展提供了广阔的空间，造就了唐代独有的乐舞文化。唐代对外来文化的包容、开放，使得各种异域文化在当时得到最大可能的交

[①]苏珊·朗格著，滕守尧、朱疆源译.艺术问题[M]第24-25页，北京:中国社会科学出版社，1983。
[②]李孟佳、李颖.苏珊·朗格美学理论与中国传统美学观点论析[J]第32页，陕西理工大学学报，2019-12-20。

融与发展，故此才拥有我们现今所看到的丰富多样的乐舞壁画。唐人对于审美的一种追求以及对于审美样式的一种选择与唐代独特的乐舞美学思想及审美观念密不可分。唐代乐舞壁画作为一种艺术表现形式，其中包含了音乐、舞蹈与绘画等内容，受到当时的乐舞审美观念的影响，反映唐人的生命精神、生命意趣。本文通过结合相关文献资料，试图从具象化的乐舞壁画中的乐舞编制探究其背后的审美文化内涵。

韩休与其夫人柳氏的合葬墓在2014年于西安市长安区大兆街办郭庄村南被发掘，该墓墓葬壁画保存较为完好，墓葬东壁乐舞壁画中乐器种类丰富、绘画技法娴熟，极具艺术价值。韩休墓乐舞壁画中男女舞伎的乐队是首次发现，此次发现对于研究唐代乐舞与丝路文化交流极为重要，韩休为著名画家韩滉之父，该身份为韩休墓乐舞壁画的研究增添了新的热点。[①]除此之外，韩休墓乐舞壁画中还蕴藏了大量的信息亟待我们去探究，其中有关唐代音乐、舞蹈、绘画等多方面的内容，本文着重就乐舞壁画中乐舞编制及其审美样式方面进行考辨。

本文通过韩休墓乐舞壁画并结合相关文献资料，对以其中乐器、乐舞编制作为审美样式进行考辨。研究乐舞壁画中的乐舞编制可以促使我们了解其背后蕴藏的信息（如思想内容、音乐风格）。乐舞壁画是唐代贵族和达官显贵墓室壁画中一种常备图像，作为一件“艺术品”，是研究唐代士人阶层音乐审美观的重要依据之一。唐代乐舞壁画与当时乐舞艺术的发展有着千丝万缕的联系，一定程度上是是唐代乐舞艺术的“再现”。唐代乐舞壁画中的乐舞编制是反映是唐代文化中必不可少的一部分，这一部分对我们更为全面的认识和研究其作为审美样式在当时的流行情况、盛唐士人阶层的音乐生活和音乐审美观起到十分重要的作用。

每个时代都有着各自时代的审美特征，唐代开放、包容的景象影响了盛唐士人阶层的审美观念，形成了唐代独有的审美样式。盛唐时期的审美样式是以什么样的形态、形式存在着，都是值得我们去思考的。韩休墓乐舞壁画中蕴藏了大量关于乐舞文化的信息，其所绘乐器种类丰富，壁画中的乐舞伎是宫廷、王府、高官府邸才有资格配备。本文借助韩休身为唐玄宗时期宰相的特殊身份地位来探究盛唐士人阶层的音乐生活。在唐代，乐舞壁画中的乐队编制是对唐朝礼乐、典章制度的一种呈现，通过分析韩休墓乐舞壁画中的乐队编制，并结合相关的文献、图像资料，考究其乐器形制、乐舞类型、乐器演奏手法等方面是否符合唐代的流行形势与规则，以此完善我们对于唐代士人阶层音乐生活的认知。相对完好的韩休墓乐舞壁画为研究唐代乐舞艺术提供坚实的图像资料支撑，一定程度上可以映射出盛唐时期士人阶层的音乐审美观与音乐生活等方面内容。[②]总之，韩休墓乐舞壁画的内容对于中国古代音乐文化、审美观念的发展和丝路文化交流等层面的研究有着十分重要的意义。

[①]杨岐黄.“唐韩休墓出土壁画学术研讨会”纪要[J]第 1-3 页，考古与文物，2014-12-15。

[②]石慧萌.唐长安地区墓葬乐舞图图像研究[J]第 3 页，中国美术学院,2017-04-20。

二、选题研究的历史与现状

截止至2020年5月31日为止，通过中国知网对于“盛唐 审美样式”进行检索，其中“全文”检索找到10条结果；“摘要”检索找到1条结果。

通过中国知网对于“韩休墓 乐舞壁画”进行检索，其中“主题”检索找到3条结果；关键词”检索找到2条结果；“篇名”检索找到3条结果；“全文”检索找到7条结果；“摘要”检索找到2条结果；“年鉴”检索找到4条结果；“会议”全文检索并找到3条结果。

通过中国知网对于“乐舞编制 审美”进行检索，“全文”检索找到1条结果。

通过中国知网对于“乐舞 审美样式”进行检索，“全文”检索找到7条结果。

通过中国知网对于“唐代乐队 审美”进行检索，“全文”检索找到2条结果。

通过中国知网对于“唐代士人 审美”进行检索，其中“全文”检索找到92条结果；“摘要”检索找到3条结果。

通过中国知网对于“盛唐士人 音乐审美”进行检索，“全文”检索找到6条结果。

（一）期刊文献与硕博士论文

根据查阅中国知网2014—2020年的文献资料，本人发现关于韩休墓乐舞壁画中所使用的乐器的名称存在几种不同的看法，关于该乐队中使用到箜篌、琵琶、排箫、拍板这几种乐器学者是持统一说法，但是对于女乐中舞者左边的乐器有两种说法，程旭《唐韩休墓<乐舞图>属性及相关问题研究》（2015年）[①]认为是琴，其余的研究结论认为是筝。刘呆运、赵占锐《唐韩休墓墓室壁画布局解析》（2015年）[②]认为男乐中站立的乐者手持的乐器是铙，其它研究者认为是钹。大部分研究结果认为男乐中吹的是筚篥，但梁勉《试析唐韩休墓乐舞图》（2016年）[③]认为是尺八，而刘呆运、赵占锐认为是竖笛。弓淼、李杰《丝路遐思——唐墓壁画中的丝路画语》（2017年）[④]认为两边的乐师一边膝上横着中原的筝，一边手波动着着美索不达米亚的竖琴。在石慧萌《唐长安地区墓葬乐舞图图像研究》（2017年）[⑤]中作者认为其中弹奏的箜篌是角行箜篌、琵琶为曲项琵琶。此外她还认为乐舞壁画中的两边乐队可见汉人使用的均是中原乐器，而胡人使用的是胡乐器。

通过查阅中国知网2014—2020年的期刊论文发现，其中对于韩休墓乐舞壁画中所使用的乐曲及舞种有以下的结论：周伟洲《唐韩休墓“乐舞图”探析》(2015年)[⑥]提出：韩休墓乐舞壁画是双人共舞，并且体现的是唐代乐舞的“胡部新声”。程旭指出韩休墓

[①]程旭.唐韩休墓<乐舞图>属性及相关问题研究[J].文博，2015-12-15。
[②]刘呆运、赵占锐.唐韩休墓墓室壁画布局解析[J]中国书画，2015-11-05。
[③]梁勉.试析唐韩休墓乐舞图[J].文物天地，2016-06-01。
[④]弓淼、李杰.丝路遐思——唐墓壁画中的丝路画语[J]陕西教育，2017-02-15。
[⑤]石慧萌.唐长安地区墓葬乐舞图图像研究[J].中国美术学院,2017-04-20。
[⑥]周伟洲.唐韩休墓“乐舞图”探析[J].考古与文物,2015-12-15。

乐舞壁画实际上就是汲取了胡乐胡舞成分的综合性歌舞乐表现形式，即华化后的“胡舞”，所演奏的音乐亦多具西域风格或改造过的“胡部新声”。梁勉表明韩休墓的伴奏乐队乐曲应是流行于开元、天宝年间的胡部新声。

关于乐舞壁画中乐队的构成、乐人身份的确定（画面中有修改的痕迹，因此对于乐伎人数、身份问题有所异议），程旭认为是由男女舞者、男女乐队(左边4名女伎乐)和男性人物构成的16人的演出场景。梁勉认为略残的站立的仕女应为伴唱伎，右手持一竹竿子并扛在肩部的是乐队的指挥。刘呆运、赵占锐认为女乐人下方一男子似在指挥乐舞表演。男乐队由七位胡、汉人参杂组成。郭青、赵增耀《解读大唐宰相韩休墓壁画“搬家”之谜》（2015年）[①]指出：在乐舞壁画中，分为女乐舞队和男乐舞队，其中女乐为典型的汉人形象，男乐为胡人形象。

以上文献资料中，与本论题相关的学位论文有：韩茂远《唐代墓室绘画中的人物造型探究——兼及韩休墓<乐舞图>缺失人物造型复原》（2016年）[②]从美学角度出发对韩休墓乐舞图中的缺失人物造型进行复原；孙亚青《唐墓出土乐舞图的考古学研究》（2017年）[③]从墓葬空间乐舞图、乐舞图具体内容进行研究；赵红艳《唐代乐舞审美功能研究》（2015年）[④]指出乐舞从其审美和道德内涵发挥了礼乐教化作用。论及宗教与艺术的联系，唐代乐舞在佛、道教精神内核的传播过程中发挥的作用；刘洋《唐代宫廷乐器组合研究》（2008年）[⑤]从唐代正乐、四夷乐、宫廷鼓吹乐、宫廷其他乐器乐队组合进行研究并考察唐代乐器组合的发展变迁轨迹；吴洁《从丝绸之路上的乐器、乐舞看我国汉唐时期胡、俗乐的融合》（2017年）[⑥]研究唐代丝绸之路上的胡、俗乐舞与乐器的历史溯源和形态并考查其乐队排列方式，总结唐代胡、俗乐融合的历史特征；黄玫瑰《唐代乐舞初探》（2006年）[⑦]初探唐代乐舞，展现唐代乐舞的基本历史面貌，促进我们进一步认识其在古代乐舞史的地位。

与本论题相关的期刊类文献有：孙楠《论韩休墓乐舞图中的士人情怀》（2018年）[⑧]从乐舞图中乐伎、乐器、植物方面谈论韩休的士人情怀。周伟洲《唐韩休墓“乐舞图”探析》（2015年）[⑨]说明了韩休墓乐舞壁画对中国音乐史、舞蹈史中的作用。郑岩《论唐韩休墓壁画乐舞图的语言与意象》（2017年）[⑩]对乐舞图的形式加以分析；武小菁《唐

[①]郭青、赵增耀.解读大唐宰相韩休墓壁画“搬家”之谜[N].陕西日报，2015-01-09。
[②]韩茂远.唐代墓室绘画中的人物造型探究—兼及韩休墓<乐舞图>缺失人物造型复原[D].西安美术学院,2016-03-01。
[③]孙亚青.唐墓出土乐舞图的考古学研究[D].河北师范大学,2017-05-16.
[④]赵红艳.唐代乐舞审美功能研究[D].西北大学, 2015-06-30.
[⑤]刘洋.唐代宫廷乐器组合研究[D].中国艺术研究院,2008-03-01。
[⑥]吴洁.从丝绸之路上的乐器、乐舞看我国汉唐时期胡、俗乐的融合[D].上海音乐学院,2017-03-27。
[⑦]黄玫瑰.唐代乐舞初探[D].福建师范大学,2006-09-01。
[⑧]孙楠.论韩休墓乐舞图中的士人情怀[J].艺术品鉴,2018 年 23 期。
[⑨]周伟洲.唐韩休墓“乐舞图”探析[J].考古与文物,2015-12-15。
[⑩]郑岩.论唐韩休墓壁画乐舞图的语言与意象[J].古代墓葬美术研究,2017-06-30。

韩休墓乐舞壁画的文化诠释》（2016年）[①]对韩休墓乐舞壁画蕴含的宴乐信息以及唐代礼乐制度、胡乐胡化等现象进行文化层面的解读；李西林《盛唐乐官编制、乐人数量问题探析》（2010年）[②]考察盛唐时期乐官编制、乐人数量规模问题，展现唐代音乐繁盛的内在必然性及特殊性；程旭《唐墓壁画中的丝路乐舞》（2017年）[③]认为唐代乐舞壁画中乐器的组合多以胡汉相间或胡地乐器为主；所用音乐多以改造过的“胡部新声”为主。说明唐代乐舞明显的胡汉乐舞成分，以小型乐舞为主流。指出唐代丧葬礼仪文化下的等级性，上层社会常见的宴乐信息和墓主人的品德与性情。吴洁《从汉唐时期的敦煌壁画看乐队排列的变迁规律及历史特征》（2014年）[④]对唐朝洞窟中的乐队形态进行基础性的调查，考察乐队排列结构并统计其数量，展现出不同时期的变化规律与历史特征。庄壮《敦煌壁画乐器组合艺术》（1993年）[⑤]指出敦煌壁画乐器组合与敦煌壁画乐队排列有着密切的联系，前者体现了乐工所持奏的乐器，后者体现了乐工所坐的位置。黄忠源《唐乐舞研究概览（2002—2012）》（2013年）[⑥]对唐乐舞的研究成果进行评价，从唐诗与唐乐舞关系、乐舞作品解读、乐舞审美等方面进行论述。王鸿韵《唐代乐舞文化成因与艺术形态考释》（2004年）[⑦]指出乐舞艺术繁荣的外部原因是由于唐代政治、经济、文化的敦促，内部原因则是乐舞批评理论的存在与发展，从皇帝大臣到诗人贤达，无不体现出对乐舞艺术的关爱，形成了促其发展的内在直接推动力。吴功正《隋唐乐舞美学概貌》（2003年）[⑧]提到唐乐舞美学以其多姿多彩的形态、胡汉相融的特色，把我国乐舞美学推进到一个崭新的阶段。唐代乐舞美学具有鲜明的功利主义色彩，并带有全社会的文化行为性质，唐代乐舞交际特点有目共睹。

（二）专著类

相关著作主要从三个方面进行说明：

1.唐代乐舞艺术的研究现状（包括乐器、乐队编制、乐队排列、舞蹈等方面）：耿占军、杨文秀《汉唐长安的乐舞与百戏》（2007年）[⑨]研究唐长安乐舞的意义。郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》（2002年）[⑩]从乐理、乐器制作机理、文献等视角，对壁画乐器图形进行考辨，并对乐舞图像作出了文化诠释。牛抒真《全唐诗中的乐舞资料》（1996年）[⑪]介绍了唐代乐舞中的器乐与舞蹈，其中器乐包括弹奏乐、吹奏乐、敲击乐，舞蹈

[①]武小菁.唐韩休墓乐舞壁画的文化诠释[J].交响，2016-12-25。
[②]李西林.盛唐乐官编制、乐人数量问题探析[J].交响,2010-12-25。
[③]程旭.唐墓壁画中的丝路乐舞[J].中国文化遗产，2017-03-28。
[④]吴洁.从汉唐时期的敦煌壁画看乐队排列的变迁规律及历史特征[J].星海音乐学学报,2014-07-25.
[⑤]庄壮.敦煌壁画乐器组合艺术[D].音乐研究,1993-06-30。
[⑥]黄忠源.唐乐舞研究概览(2002-2012)[D].交响，2013-06-25。
[⑦]王鸿韵.唐代乐舞文化成因与艺术形态考释[D].交响，2004-06-25.
[⑧]吴功正.隋唐乐舞美学概貌[D].艺术百家，2003 年第 1 期。
[⑨]耿占军、杨文秀.汉唐长安的乐舞与百戏[M].西安出版社，2007 年。
[⑩]郑汝中.敦煌壁画乐舞研究[M].甘肃出版社，2002-09。
[⑪]牛抒真.全唐诗中的乐舞资料[M].人民音乐出版社，1996-11-01。

包括健舞、软舞。并通过服饰来区别舞蹈种类。中华文化通志第典艺文乐舞志编委会编《乐舞志》（1998年）[①]介绍隋唐乐舞的特点、著名的乐舞典籍、出土文物珍品。金秋《丝绸之路·乐舞艺术研究》（2009年）[②]涉及到对唐朝乐舞艺术研究，包括唐朝宗教乐舞与边塞乐舞内容。孙剑《唐代乐舞》（2018年）[③]本书研究了唐代乐舞发展脉络、唐代乐舞使用的乐器、唐代乐舞机构设置、唐代宫廷乐舞及其他乐舞、唐代乐舞的海外流传等，较全面再现了唐代乐舞艺术的辉煌。这是目前我国对唐乐舞进行全方位研究的首部著作，填补了全貌研究我国唐代乐舞出版的空白，同时也是对唐代文化艺术和古丝绸之路文化进行的推广，对宣传和弘扬中华民族的优秀文化遗产，促进“一带一路”沿线国家甚至全球文化艺术的交流与融汇具有重要意义。贾嫚《唐代长安乐舞研究·以西安地区出土文物乐舞图像为中心》（2014年）[④]梳理西安及其周边地区有代表性的唐代乐舞壁画，考究其源头、传播、形制演变问题。

2.唐朝音乐文化背景（包括文化交流、音乐思想、士人阶层）：关也维《唐代音乐史》（2006年）[⑤]研究唐代的音乐，包括唐代各民族音乐融合与对外音乐文化的交流、音乐思想。向达《唐代长安与西域文明》（2009年）[⑥]对唐代长安的“胡化”现象，包括服饰、宫室、乐舞、绘画、宗教等诸多方面做了详尽的考察。李星明《唐代墓室壁画研究》（2005年）[⑦]发掘乐舞壁画的文化蕴涵，揭示其中的儒家礼仪思想、道教文化因素等。尹鸿书《中国古代音乐史》（2011年）[⑧]涉及到唐代乐制、拉弦乐器和弹拨乐器的产生。李西林《唐代音乐文化研究》（2014年）[⑨]分析探讨了唐代音乐文化繁盛的原因。揭示唐代音乐文化的内在特质，重审唐代乐舞的艺术价值，其中探讨了唐代文人的音乐生活。赵小华《初盛唐礼乐文化与文士、文学关系研究》（2011年）[⑩]一书从初盛唐礼乐文化的构建和此时国家文艺政策的制定出发，考察文人活动。蔡仲德《中国音乐美学史》（2003年）[⑪]研究了唐代音乐美学思想，唐代音乐美学史中的主要思潮和基本问题。彭吉象《艺术学概论》（2009年）[⑫]本书注重从美学和文化学的角度来研究艺术，力求探索和发掘其中艺术的人文精神。对文化系统中的艺术进行探讨，包括作为文化现象的艺术、艺术与哲学和艺术与宗教。李丽芳、郝朴宁《音乐图像学的文化学阐释》（2010

[①]中华文化通志第典艺文乐舞志编委会编.乐舞志[M].上海人民出版社，1998 年。
[②]金秋.丝绸之路·乐舞艺术研究[M].新疆人民出版社，2009 年 9 月。
[③]孙剑.唐代乐舞[M].太白文艺出版社，2018-11。
[④]贾嫚.唐代长安乐舞研究 以西安地区出土文物乐舞图像为中心[M].中国科学社会出版社，2014-05-01。
[⑤]关也维.唐代音乐史[M].中央民族大学出版社出版，2006 年。
[⑥]向达.唐代长安与西域文明[M].重庆出版社，2009 年。
[⑦]李星明.唐代墓室壁画研究[M].陕西人民美术出版社，2005-11。
[⑧]尹鸿书.中国古代音乐史[M].中央音乐学院出版社，2011 年 12 月版。
[⑨]李西林.唐代音乐文化研究[M].文化艺术出版社，2014 年 10 月。
[⑩]赵小华.初盛唐礼乐文化与文士、文学关系研究[M].广东人民出版社，2011-05-01。
[⑪]蔡仲德.中国音乐美学史[M].人民音乐出版社，2003 年 9 月 2 日。
[⑫]彭吉象.艺术学概论[M].北京大学出版社，2009 年 11 月第 13 版。

年）[①]有关图画符号中音乐图像分析与美学精神、音乐图像的象征文化内涵对本论题研究提供帮助。金秋《古丝绸之路乐舞文化交流史》（2002年）[②]涉及了有关唐代“丝路”乐舞文化交流、唐代宗教乐舞、唐代边疆民族乐舞文化交流。

3．韩休墓及其相关唐代乐舞壁画的研究现状：冀东山《神韵与辉煌—陕西历史博物馆国宝鉴赏·唐墓壁画卷》（2006年）[③]对陕西历史博物馆馆藏文物中的唐墓壁画进行了系统集中的整理，对书中所展每幅壁画都作出了科学而又比较详尽的阐释。认为唐墓壁画展现了当时社会的各个方面，并具有清晰的年代标志，因此它是研究唐代典章制度、社会习俗、美学艺术的极为珍贵的形象资料，也是历史、艺术、考古、建筑等学科重要的依据，具有极高的艺术价值和历史价值。陕西省考古研究院编《壁上丹青·陕西出土壁画集（下）》（2009年）[④]一书表达了当时人们的思想理念、社会生活、物质文化和艺术水平。李建隆《敦煌壁画中的乐舞演出与演出空间》（2013年）[⑤]认为敦煌壁画不仅体现唐人对佛教信仰虔诚度，同时反映了此时音乐、舞蹈和生活。检视当时人们的信仰与娱乐生活，及其心中对于佛国世界的向往。指出乐舞壁画是唐代宫廷、社会和宗教生活的现实反映。周伟洲《新出土中古有关胡族文物研究》（2016年）[⑥]论述到唐代出土相关胡人的文物。从相关胡人墓葬中出土中的“乐舞图像”研究唐代音乐、舞蹈。

三、本文拟解决的问题、研究思路与方法

（一）本文拟解决的问题

就目前的研究成果而言，本文发现关于韩休墓壁画的研究主要集中乐器、乐种和舞种等方面考查，但是将韩休墓乐器、乐舞编制作为审美样式进行考辨，并以此映射盛唐时期士人阶层音乐生活及音乐审美观的文章尚未发现。其中对于壁画中乐器的考察只是提出乐器名称，但将乐器和乐舞编制作为审美样式对其在当时的流行情况的考究尚未涉及，并且尚未详细加以说明乐器在乐队中的作用。韩休墓乐舞壁画中音乐的内容作为人类情感的符号表现，反映了唐代士人阶层怎样的审美心理、审美情趣及其音乐生活有待进行解读。

本文是以韩休墓乐舞壁画为历史依据，结合同时期相关乐舞壁画（西安及周边的墓室乐舞壁画等），探讨乐器和乐舞编制（乐器种类和乐舞样式）作为唐代音乐审美样式的流行情况，并以此探究盛唐士人阶层的音乐生活与音乐审美观之间关系。针对这些乐舞的研究参照考古遗存、文献资料展开一种尊重历史事实的分析，透过出土文物（乐舞

[①]李丽芳、郝朴宁.音乐图像学的文化学阐释[M].科学出版社，2010年1月版。
[②]金秋.古丝绸之路乐舞文化交流史[M].上海音乐出版社，2002年5月版。
[③]冀东山.神韵与辉煌—陕西历史博物馆国宝鉴赏·唐墓壁画卷[M].三秦出版社，2006年6月第1版。
[④]陕西省考古研究院编.壁上丹青·陕西出土壁画集(下)[M].科学出版社，2009年1月。
[⑤]李建隆.敦煌壁画中的乐舞演出与演出空间[M].上海书店出版社，2013年2月版。
[⑥]周伟洲.新出土中古有关胡族文物研究[M].社会科学文献出版社，2016年12月。

壁画以及相关内容）所暗藏的大量信息，映证唐代乐舞艺术的审美样式，探寻乐舞壁画中蕴涵的盛唐士人阶层的音乐审美思想。

本文拟解决的问题主要涉及三方面内容。第一方面就韩休墓乐舞壁画中的乐器和乐舞伎（以及身份的确定）这两点进行考辨，主要考究乐舞种类、乐器形制并以此确定其乐舞编制，为我们进一步研究乐舞编制及其审美样式奠定了基础，更加完善我们对唐代音乐文化的认识。其中包括：一、乐器方面，学者们对乐舞壁画中笙、琵琶、排箫、拍板这些乐器是具有统一说法，但是对于女乐中舞者左边的乐器有琴、筝两种说法，对于男乐中使用的乐器有筚篥、尺八和竖笛三种说法。二、乐伎身份方面，乐舞壁画最中央被修改过的形象究竟是否是指挥的身份，到底能否算是乐队中的一员值得考究。男乐队中最左边的男乐伎和方毯外的男女乐伎是否要被删除有待考辨。

第二方面是有关乐舞壁画中乐舞编制的探究，本文期望通过查阅、整理及分类归纳的方法，研究和对比相关文献、图像资料中涉及乐舞壁画的乐舞编制内容，探究在盛唐士人阶层中所流行的乐舞编制情况，从而为盛唐士人阶层的审美共性的研究提供可能。此外为完善乐舞编制的研究，适当结合韩休墓乐舞壁画的复原工作（绘画和音响方面的复原）。

第三方面主要结合盛唐时期胡汉交融的背景，通过韩休墓乐舞编制考究盛唐士人阶层的音乐审美观与音乐生活，并试图分析二者之间的关系，最后再尝试从符号学的视角去探讨韩休墓乐舞编制的象征意义。以此反映盛唐士人阶层的生命精神和生命意趣。

本文是以韩休墓乐舞壁画作为研究对象，结合同时期相关乐舞壁画及文献资料，通过对乐舞壁画中乐器形制、乐队编制、乐舞表演形态等方面的探究，考察盛唐士人阶层的音乐审美观与音乐生活，分析乐舞编制与士人阶层审美观之间的关系，并尝试从符号学的角度去分析乐舞编制蕴含的文化内涵、符号象征与表达。总结韩休墓乐舞编制所反映的盛唐时期士人阶层的音乐生活、审美特征及思想内容。

（二）选题研究思路与方法

本文主要研究内容的思路：1.首先对韩休其人其著以及墓葬整体概况的考察，有助于进一步研究其乐舞壁画。2.韩休墓乐舞壁画中乐器名称、部分乐伎身份的考辨与推论。结合相关文献资料及图像资料对乐器形制、乐舞伎身份进行考究。乐器性质与乐舞伎身份的考辨对乐舞编制的确定有至关重要的作用。3.乐队编制的探析；结合相关文献资料及图像资料，并对比同时期的乐舞编制，考辨乐舞编制作为审美样式在当时及盛唐士人阶层的流行情况。4.借助乐舞编制探究盛唐时期士人阶层的音乐审美观与音乐生活；胡汉交融下韩休墓乐舞编制及其审美观关系的分析；5.乐舞编制的符号象征与表达的初步探究。尝试从符号学的角度去分析乐舞编制的符号象征与表达。本文主要运用音乐图像学、艺术哲学、比较研究法、音乐美学、音乐文献学等方法与手段，论题以韩休墓乐舞

壁画为切入点，结合同时期相关的乐舞壁画，考辨韩休墓乐舞壁画的乐队编制及其审美样式。

研究方法：1.音乐图像学：音乐图像具备补充文献资料不足的功能，对音乐史有着补正、引证和纠正等价值，有待于我们去拓展研究工作。通过对韩休墓乐舞壁画研究，挖掘其背后蕴含的信息，能进一步地补充史学中的相关内容记载。2.比较研究法：通过比较同时期相关乐舞壁画的乐队编制等内容，以此来梳理出有关唐代士人阶层私家乐舞的乐舞编制特征并考证其作为审美样式在唐代的流行情况。3.归纳演绎法：将所搜集的文献资料按照时间、类别、内容等方法进行分门别类，对韩休墓乐舞编制所反映的盛唐时期士人阶层的音乐生活、审美特征及思想内容进行分析和总结。4.音乐史学：通过查阅唐代音乐史中乐器、乐舞等相关历史，结合韩休墓乐舞壁画呈现的内容，对该论题进行尽可能全面的认识、探讨与研究等等。

第一章　韩休及其墓葬壁画概况

第一节　韩休其人其著

韩休（673 年－740 年 6 月 8 日）字良士，京兆长安人（现陕西西安），唐玄宗时期宰相（《旧唐书》列传第四十八），韩大敏（凤阁舍人）之侄，韩大智（洛州司户）之子。《全唐诗》收录有其诗三首：《祭汾阴乐章》《奉和圣制送张说巡边》《奉和御制平胡》。[①]《全唐文》收录有其文十篇：《驾幸华清宫赋》《奉和圣制喜雨赋》《授杜暹等侍御史制》《授皇甫翼等监察御史制》等。

《旧唐书》列传第四十八与《新唐书·韩休传》记载到韩休为人忠厚耿直，屡次犯言直谏，因为与萧嵩发生矛盾，故被贬为工部尚书。《资治通鉴全译》第二百一十三卷："上尝临镜，默默不乐，左右曰：'韩休为相，陛下殊瘦，何不逐之？'上叹曰：'吾貌虽瘦，天下必肥。'"唐玄宗为用他而宁愿自身消瘦。又据出土墓志记载，韩休刚直贤能，即是名相又是文人。其政治上的成绩，志文谓其正直、恻隐、忠贞。实为清廉、为人正直、不追求名利的唐朝名相。

韩休擅长写文章，唐玄宗当太子时（公元710年），韩休被举荐为贤良。唐玄宗在东宫时让他对有关国政的询问进行回答，与校书郎赵冬曦同时中举乙科进士，提升为左补阙，并担任主爵员外郎。公元712年进至礼部侍郎，掌管诏书的起草。而后因为母亲逝世解除官职离开了朝廷，做了虢州刺史，（守孝期满）脱去丧服，为工部侍郎，执管诏书起草。后迁至尚书右丞。公元733年侍中裴光庭去世，皇帝命令萧嵩举荐能够替代裴光庭的人，萧嵩认为韩休志高行洁，于是提拔韩休就任黄门侍郎、同中书门下平章事。同年十月韩休在工部尚书的职位上被罢免。后又提升为太子少师，封宜阳县子。死时年六十八（公元740年6月8日），赠扬州大都督的称号，谥号为文忠。宝应元年，追赠太子太师。

在《全唐诗》中收录韩休一诗《奉和御制平胡》："始见幽烽警，俄看烈火焚。功成奏凯乐，战罢策归勋。盛德陈清庙，神谟属大君。叨荣逢偃羽，率舞咏时文。"[②]从字里行间可以瞥见韩休抬头指点江山俯首便可创作曲赋，有学者认为韩休极其喜欢音乐，很有可能是作曲家。

[①][后晋]刘昫.旧唐书[M]3077-3079 页.中华书局,1975.

[②]彭定求等.全唐诗·卷 111[M].中华书局，1999 年 1 月.

第二节　韩休墓葬壁画基本概况

一、韩休墓出土、发掘及搬迁

韩休墓于2013年在陕西省西安市长安区大兆街办郭庄村南被发现，据墓志记载该墓是韩休与夫人柳氏的合葬墓。[①]该墓位于少陵原上，也是唐代举足轻重的墓葬群之一。刘呆运[②]指出在韩休墓西侧有唐代著名的长孙无忌家族墓、韦氏家族墓，该墓东侧有唐代名相杜如晦家族墓葬，南侧为唐代武惠妃敬陵，堪称唐代知名人士墓葬群。

韩休墓于2014年2月，由陕西历史博物馆和陕西省考古院联合组队对此墓展开抢救性发掘工作。同年7月，陕西历史博物馆壁画保护修复研究中心的工作人员展开了壁画的保护、揭取和搬迁工作。2015年7月底又对甬道壁画以及墓室的《高士图》《玄武图》还有墓室顶部的《日月星象图》进行揭取。2015年8月初开始整体搬迁工作，2015年11月27日将乐舞壁画搬迁至陕西历史博物馆。2014年2月至次年8月期间总共揭取了21幅壁画，总面积几近30平方米。

2015年12月18日，央视高晓天导演率领摄制组在西安音乐学院（由该院民乐系、舞蹈系和音乐学系组织）对韩休墓壁画乐舞音效的学术性复原成果进行录制。2018年6月7日，西安音乐学院音乐学系教授程天健以《陕西的民间音乐与音乐文物》为讲题，利用西安鼓乐、唐韩休墓乐舞壁画等研究范例，讲解并展示出陕西历史遗存的音乐文物与民间音乐。

刘呆运、程旭《西安郭庄唐代韩休墓发掘》指出考古研究人员发掘后发现墓葬形制基本保持完整，墓葬为长斜坡墓道多天井单室砖室墓，坐北向南，方向为175度，平面呈刀把形，南北水平总长度大约41.4米（属于巨型单室砖墓），墓室底距现地表10.4米。墓葬开口距现存地表0.4～0.45米。[③]墓室边长大约4米左右，大致为方形。除了墓室入口以外，其东面、西面、北面还绘制了精致的壁画。这些壁画绘制技法高超娴熟，拥有高超的水准，这些壁画保存较完好且题材罕见。由长斜坡墓道、五个过洞、五个天井、封门、石门、甬道、墓室、棺床组成，在墓室门口放置的两个墓志铭完好无损。该墓从墓道直至墓室绘满壁画，其中以甬道和墓室壁画保存较完好，制作精美。[④]墓葬壁画中的四灵图（《玄武图》《朱雀图》）与道教有关，也与原始星辰崇拜有关。在《礼记·曲礼》中有“前朱鸟而后玄武,左青龙而右白虎”的记载。刘呆运指出韩休墓墓室的文物总数将近一千件左右（除了陶器之外还有瓷器、三彩、铜器）。

[①]发现韩休墓葬的线索来自盗墓贼杨彬，经盗墓贼杨彬指认其盗掘、拍摄的唐代壁画墓地址，位于西安市长安区大兆街办郭庄村。

[②]刘呆运：陕西省考古院考古专家、韩休墓考古项目负责人。

[③]刘呆运、程旭等.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J]4页，文物,2019年第1期。

[④]发掘过程中考古工作者发现墓葬竟有4个大盗洞，墓室内几乎空无一物，墓棺早已朽尽，而让考古学家惊喜的是壁画依然存在，而且保存比较完好。

二、韩休墓壁画基本概况

韩休墓壁画有《山水图》《乐舞图》《祥云图》《树下高士图》《玄武图》《朱雀图》《日月星象图》《宦官抬箱图》《仕女图》（图片见于附录 1）。（本文为了方便说明，下文将乐舞图统一称作乐舞壁画）。乐舞壁画是韩休墓室中最大的一幅图，也是近些年来发掘出幅面最大且少见的唐代男女对舞乐舞壁画。绘制在墓室南壁西侧的《朱雀图》是陕西地区近些年来发现的面积较大、绘制比较完整的一幅《朱雀图》。[①]从墓葬结构来说，进入墓道后就相当于进入韩休家里的内室，所以甬道两边的话基本是仕女，所以呈现的是《仕女图》，另外还有《宦官抬箱图》。韩休墓壁画既精湛，保存又相对完好。《树下高士图》本来有 6 幅，只剩 4 幅，两幅已经被盗走不知所踪。[②]

乐舞壁画绘于韩休墓墓室东壁，程旭在第二届敦煌乐舞国际学术研讨会上指出："韩休壁画中乐舞壁画体现了儒佛元素，礼乐文化是家的中心思想之一。欣赏乐舞是儒士日常生活的组成部分,因此在墓室绘制乐舞壁画既是儒家思想的体现，又是生者对墓主人死后继续享受荣华生活的良好祝愿。"乐舞在佛教中也占有重要地位，李星明认为，"在某种意义上,唐代墓室壁画中的乐舞图像之于象征卧幅的棺床上的墓主人，阿弥陀净土中的乐舞图像之于高高在上的佛，具有类似的空间关系，两者所营造的极乐世界均是现实世界的投影。只不过阿弥陀净土中的人物形象被神话化了，而乐舞壁画中的形象是现实样态的复制，具有强烈的世俗情调。"[③] 也就是说，唐墓壁画中的乐舞壁画所营造的极乐世界在某种意义上与阿弥陀净土具有相同的效果，他们与佛一样，享受着乐舞为宁静祥和的极乐世界带来的欢乐。而此时的墓室不再像汉代那种给逝去的人提供生存空间，而是直接建造了一个极乐世界。随着佛、儒、道三教合趋势的不断发展，唐朝社会好道基佛儒逐渐成为主流，因此在韩休墓乐舞壁画中佛、儒、道教元素正符合韩休夫妇的宗教倾向。

《山水图》绘于韩休墓墓室北壁东侧，绘制了在山涧之间的水流和一座亭子。最重要的是头顶有一个日出，这在绘画中叫金碧山水，两亭子间的山涧处有一条涓涓细流，东折回流。[④]是迄今为止人们发现的唯一一幅唐代大幅独屏山水壁画（也是目前唐代最早的一幅），而且幅面非常大，能使人感受到唐人驻足于山水间的气韵。填补了壁画史的空白，同时亦将我国山水画的成熟阶段提前至唐代。

《祥云图》位于墓室南壁东部的入口，用黄彩绘一朵直立的如意云朵，线条气韵流动，韵律节奏强烈的抽象纹样。祥云图可能是墓主人对于来世或阴间生活的一种希冀，或是画师、子孙后代对墓主人的一种祝福。借着祥云腾云驾雾，无拘无束过神仙般的生活。祥云图正是把意象的境界与宇宙的虚空，圆融合一。这种截然不同的的生命情调和

[①]王佳：陕西历史博物馆壁画保护部、保护修复中心主任。
[②]文军：陕西历史博物馆壁画保护部部长。
[③]李星明.唐代墓室壁研究[M]第 235 页，陕西省人民美术出版社,2005 年 10 月。
[④]刘呆运、程旭等.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J]16 页，文物,2019 年第 1 期。

宇宙观得到必要的彰显。[①]是墓主人在理想主义和浪漫主义思维的指导下通过象征的方式来表示对美好生活的向往的一种艺术形式。

《树下高士图》绘于墓室的西壁，属于屏风画，西壁共有画面六幅。其中两幅已被盗空，其余四幅尚且完整。每一幅画面树下各站立一高士，着阔袖长袍，长袍下方两旁绘有飘逸的细线，似乎以表仙气，实际上和魏晋南北朝时期的竹林七贤的人物差不多。[②]模拟人生前的场景，韩休可能也希望自己和高士一样去过悠闲隐居的生活。未遭到破坏的四幅男子均站立。塑造的是飘逸洒脱的高士形象，表现的可能是墓主人生前的生活情景或者理想化的政治追求。

《玄武图》绘于墓室的北壁西侧。遭到盗贼破坏，玄武现仅存蛇身。在蛇身光圈内外各饰上飘的如意云朵。云朵先用淡墨彩勾勒，再以黄彩晕染。整个画面显得非常生动，很有感染力。[③]蛇龟合体的玄武图案象征北方方位神。附录 1 中图 4 是盗墓者破坏前所拍摄的图片保存其硬盘中，是被盗贼损坏前的状态。

《朱雀图》绘于墓室的南壁西部，制一只翘翅东飞的朱雀。整体画面保存较完整，基本不影响后世的研究。朱雀是象征南方方位神，还象征着广袤的宇宙，将死者的地下家园置入无限的时空场域。画面内容为一只正面挺立的朱雀，流云环绕，展翅张尾，跃跃欲飞。这幅朱雀头顶羽冠，曲项圆眼，张喙咋舌，双爪挺立，俨然脱胎于孔雀开屏的形象。整个色彩布局有着欣欣向荣的感染力。

《日月星象图》绘于韩休墓墓室顶部，土黄色绘制星座，墓顶银河似呈西南—东北向分布，北斗七星较为模糊。星象图是一种非现实性的图像组合，是墓室中特有的图像形式，它基于古老的宇宙观和丧葬观念，把人的生与死和宇宙时空的轮回紧密结合起来，是“天人合一”思想在墓葬艺术中的一种直观的图解。[④]

甬道拱顶及甬道两壁上图案构图基本相同，主要内容有人物、舁架百宝箱，余白处花草、顽石用以装饰。甬道壁画包括：拱顶壁画；东壁壁画；西壁壁画。[⑤]其中画面北部《宦官抬箱图》及南部《仕女图》绘于墓室的甬道东壁，虽然甬道破坏严重，但可以看出《宦官抬箱图》的箱子结构画得非常完整，箱子上面还有比较精美的纹饰。

综上所述，通过研究韩休其人其著、整个墓葬及其壁画的基本概况，对于墓主人的身份地位、宗教信仰有了初步的认识。通过墓室中其他壁画的考究，得知丧葬文化背后所隐藏的“天人合一” 的思想，以及体现了墓主人生前的生活情景和政治精神追求。为本文乐舞壁画的研究提供了相关信息的支撑。

[①]陆蕾.传统祥云图形的发展与创新研究[J]3 页,艺术百家,2010 年 6 期。

[②]墓葬中的高士图出现于魏晋南北朝时期。此时社会上玄学盛行，文人崇尚道家清净无为、爱赏自然的思想，放浪形骸的潇洒举止作为人格个性美的自然流露二备受文人的推崇，竹林七贤不仅是文人生前追求的风神典型，也出现在死后藏身的墓中。参见冀东山.神韵与辉煌·唐墓壁画卷[M]214 页,三秦出版社。

[③]刘呆运、程旭等.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J]16 页，文物,2019 年第 1 期。

[④]李星明.唐代墓室壁研究[M]133 页，陕西省人民美术出版社，2005 年 10 月。

[⑤]西壁四周亦用红彩影作宽带阑额，绘制内容与东壁相同。刘呆运、程旭等.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J]第 2 页.文物,2019 年第 1 期。

小　结

唐代是中国历史上一个黄金时代，物质与精神生活的富裕，使得王亲贵族生活丰富多彩，乐舞壁画彰显了墓主人生前的身份地位，以示威仪。这或是对墓主人生前音乐生活的艺术化反映，亦或是对生活（社会群体或阶层生活）真实的反映。通过研究韩休其人其著和整个墓葬及其壁画的基本概况，对于墓主人的身份地位、宗教信仰有了初步的认识，体现了墓主人生前的生活情景和政治精神追求。为本文乐舞壁画的研究提供了相关信息的支撑。

韩休（673 年—740 年）身为唐玄宗时期的宰相，是盛唐士人阶层的典型代表，又是唐代大画家韩滉之父，多重身份于一身无不为本论题的研究增添了热点。韩休墓墓室壁画绘制技法娴熟、拥有高超的水准，同时文物保存较完好、种类丰富、题材罕见，蕴藏了大量的信息。韩休墓的出土、发掘及壁画揭取搬迁工作再一次为乐舞壁画的深入研究提供了可能性，任何一件艺术品都不可能孤立的存在，本文对于韩休墓乐舞壁画的研究势必要在墓室整体概况的基础上做进一步的研究。

本文对于韩休墓乐舞壁画的审美样式和审美观的考辨使得其乐舞编制的形式和内容的探究成为可能。韩休墓乐舞壁画作为一种审美样式，不仅是艺术作品的形式本身的价值的显现，更是以其独有的艺术语言和逻辑，诉说着唐代社会风尚、艺术潮流、审美观念乃至民族与文化之间的交流碰撞等。探究乐舞壁画，某种程度上也是在解读中国音乐思想史，探讨中国古代音乐思想与哲学思想的演变。韩休墓乐舞壁画的内容对中国古代音乐文化、审美观念的发展和丝路文化交流等层面的研究有着不可或缺的意义。

第二章　韩休墓及同时期相关乐舞壁画

乐器是音乐表现的一个重要的途径，也是人类表达和交流思想感情的一个通道。不同的乐器与舞蹈组合方式形成了不同的乐舞编制。随着人类历史的演变，乐舞编制有着各自时代的鲜明文化特征，反映着一个时代的社会精神生活。一种乐队规模彰显了一种音乐的表现力、渲染力。一种乐队排列方式是一种音乐风格和音乐思想的体现。一种乐舞编制可以表现出一种音乐的艺术特征和音响效果。乐器的不同组合方式形成不同的乐舞编制，对于一种乐舞编制的选择，也就映射出对一种审美样式的倾向。本章在对乐器种类和乐舞编制的研究的基础上，结合盛唐时期相关乐舞壁画，探究韩休墓乐舞壁画中乐器种类、乐舞编制，总结乐器种类、乐舞编制作为审美样式在当时的流行情况。

第一节　韩休墓乐舞壁画的内容

图 2-1-1 韩休墓东壁《乐舞图》
（图片来源：刘呆运、程旭等.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J]16 页，文物,2019 年第 1 期。）

韩休墓乐舞壁画绘制在墓室整个东壁上，仅画面北部稍有残缺。画幅宽 3.92 米、高 2.27 米。以墨线勾勒，藤黄涂色为主，辅以朱红、翠绿等色。该乐舞壁画是墓室中最大的一幅图，也是近些年来发掘出幅面最大且少见的唐代男女对舞乐舞壁画（唐代郜夫人墓志上的线刻画也有发现男女对舞）。笔者认为画面中共有 15 人（有一说认为是 16 人，还有一说认为 14 人[①]），由中部男女舞伎、南部男乐伎、北部女乐伎、指挥伎组成。其中北部女乐伎 5 人，图 2-1-1 从右至左依次为弹筝伎、拍板伎、弹奏箜篌伎和吹

[①]参见刘呆运、程旭等.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J]12 页，文物,2019 年第 1 期。

笙伎，女乐队中在方毯（即画面最左边）外有站立女乐伎一人。男乐伎 7 人（除了男乐队最左边男伎所持乐器不确定外，其余四名从右至左依次为吹奏筚篥伎、铜钹伎、吹排箫伎、曲项琵琶伎和执角形竖箜篌伎[①]）。男女舞伎各 1 人，在画面最前方还有一手持竹杆者。此场景中有的奏乐、有的跳舞，每个乐舞伎表情生动、形象逼真。在男女舞伎中间，以一棵树隔开。这棵树类似芭蕉树，在南方和沿海地区较为常见，在西北壁画中格外少见，也是首次出现在陕西省古墓壁画中。（韩休墓乐舞壁画的乐队编制及乐队排列的内容在本章第二节进行探究。）

一、乐舞壁画的乐器

（一）弹拨乐器

1．箜篌

图 2-1-2 女乐伎箜篌
（图片来源：同图 2-1-1）

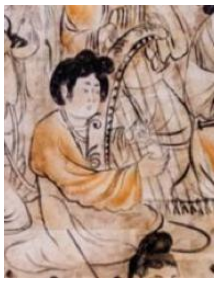

图 2-1-3 修复女乐伎箜篌
（图片来源：陕历博和省考古院联合组队临摹小组）

图 2-1-4 男乐伎箜篌
（图片来源：同图 2-1-3）

图 2-1-5 男乐伎箜篌
（图片来源：冀东山. 神韵与辉・唐墓壁画卷，170 页）

唐代箜篌有卧箜篌，竖箜篌和凤首箜篌。在西凉乐、龟兹乐、疏勒乐、高丽乐等乐部中都使用到竖箜篌，在唐代非常流行。韩休墓乐舞壁画中男女乐伎所弹奏的乐器正是竖箜篌。竖箜篌分为弓形箜篌与角形箜篌[②]两类。区分弓形箜篌与角形箜篌不同的依据

[①]参见周伟洲. 新出土中古有关胡族文物研究[M]295 页，社会科学文献出版社，2016 年 12 月。

[②]弓形箜篌，有一个长长的弓形梁，在弓形梁的下端部位上有一共鸣箱，上蒙有皮膜，琴弦从共鸣箱木质底部引出，连接到与皮膜接触的木马子上，每一根弦的另一端与弓形梁上的调音钮(古人称“轸”)相接。琴弦数目较少，通常少于十根。角形箜篌，有一个长而大的共鸣箱，与较为平直的梁之间构成一个直角，琴弦数目通常为二十三根左右，音域较广。参见贺志凌. 新疆出土箜篌的音乐考古学研究[J]8 页，中国艺术研究院，2005 年 5 月 1 日。

是琴杆和共鸣箱所呈的形态。弓形箜篌的琴杆和共鸣箱近乎呈一体的弓形[①]，如图 2-1-5 苏思勖墓乐壁画中弹奏的箜篌可看出角形箜篌的弦杆与共鸣箱的夹角关系十分显著。

女乐伎（图 2-1-2）上半身以及三分之一的箜篌有残损。[②]根据整个乐舞壁画的男女乐伎构成大致可推测该女乐伎为汉人乐伎。石慧萌认为该乐器是角形箜篌，武小菁、郑岩和周伟洲认为是竖箜篌。由图 2-1-3 可得箜篌的弦数为 7 根，虽然其弦数较少，但从画面中乐器的大小比例以及场景显而易见不是小箜篌，由上述弓形箜篌和角形箜篌的对比，加之韩休墓乐舞壁画中的箜篌皆是倚靠在双腿上，而图 2-1-5 因为琴杆有突出部分因此立于毯子上，并且明显看到韩休墓中箜篌是在双腿前放置而非双腿上。由以上几点可得出结论，笔者认为图 2-1-2 女乐伎所奏的乐器是角形箜篌。

男乐伎[③]（图2-1-4）为胡人乐伎。程旭认为是箜篌，梁勉、武小菁以为是竖箜篌，郑岩、周伟洲以为该男伎演奏的是角形竖箜篌。通过与女乐伎的对比可以发现两乐器形制基本一致。由上述可得，笔者以为图2-1-4中男乐伎所奏的乐器是角形箜篌。

竖箜篌的音域宽广、音色清澈柔美，表现力较强。不仅能演奏旋律，而且也能奏出和弦，在独奏或伴奏方面都较其它乐器更为优越。乐队中的竖箜篌在男女乐队中皆位于乐队的前排，极有可能作为整个乐队的旋律声部为舞伎伴奏，无论从画面布局的呼应或是乐队编排的考究而言，竖箜篌在乐队中都是有着至关重要的作用，可见竖箜篌在唐代乐舞中的地位。

2．筝

目前研究结果得出关于图 2-1-6 该乐伎所持乐器有筝和琴两种看法，笔者就这两种乐器进行对比并提出个人拙见。筝分筝尾、筝身、筝首三部分。筝面张弦，筝弦距离均等，每一条弦下均设筝柱（古称“雁柱”，即弦马）。[④]最初，筝身短且筝弦只有五根，主要作为自娱乐器流行于宫廷、上流社会。唐朝时期筝艺术也进入了全新的时代，由于筝的制作工艺不断改善，其音色、音量及演奏手法明显的提高，弦数也增至十三根，在各类音乐中广为使用。[⑤]

该女乐伎（图 2-1-6）[⑥]为汉人乐伎。乐伎膝上的乐器长度上明显有修改的痕迹，该女乐伎所奏乐器有两种说法，程旭认为是琴；武小菁、郑岩、周伟洲认为是筝。 “琴”与“筝”的形制、制作工艺、发音原理、音域音色皆有很大的区别，虽均为长条形，但

[①]参见贺志凌.新疆出土箜篌的音乐考古学研究[J]8 页，中国艺术研究院，2005 年 5 月 1 日。

[②]作跪坐状,侧身向北。头梳高髻,用黄色帕巾包裹成幞头状,帕巾两端在髻前系扎成蝴蝶结。粗短眉,蚕眼深目圆睁,高鹰钩长鼻宽翼,上唇蓄八字须。身穿圆领中袖绿色长袍。参见贺志凌.新疆出土箜篌的音乐考古学研究[J]第 8 页，中国艺术研究院，2005 年 5 月 1 日。

[③]双膝跪于毯子上，侧身向北。头梳高髻,用黄色帕巾包裹成幞头状,帕巾两端在髻前系扎成蝴蝶结。粗短眉,蚕眼深目圆睁,高鹰钩长鼻宽翼,上唇蓄八字须。身穿圆领中袖绿色长袍。

[④]参见王克芬等编.大辞海·音乐舞蹈卷[M]第 45 页，2013 年。

[⑤]参见徐潜.中国古代音乐[M]第 324 页，吉林文史出版社，2014 年 2 月版。

[⑥]盘腿坐于毯子上，身体正向,头微低侧向南。头梳倭堕髻,双鬓抱面,面相方圆,横宽眉。身穿圆交领阔袖襦衫,肩斜披淡绿色帔帛,下着高腰齐腋黄色长裙。参见陕西省考古研究院、陕西历史博物馆、西安市长安区旅游民族宗教文物局编.西安郭庄唐代韩休墓发掘[M],第 13 页，文物,2019 年第 1 期。

并非长条方箱形，琴体积也小于筝。琴面板虽张弦，但弦下无雁柱，只有镶嵌于面板上的徽点。从外观上笔者认为是筝（虽然壁画上有修改的痕迹但基本不影响推论），从图 2-1-6 中可数出筝有 9 个雁柱。再者两种乐器的置琴方式也不同，对于平置于双腿时的弹奏，筝首高于筝尾。加之筝的外形明显有弯曲的线条，无论是伏羲式、神农式等任何一种古琴的类型，都与筝有着清晰的分别。因此，笔者以为图 2-1-6 女乐伎所奏乐器为筝。

我们可以观察到，男乐队的方毯上（图 2-1-7）还放置一乐器。武小菁、程旭认为该乐器为琴，郑岩、周伟洲认为毯上乐器为筝。图 2-1-7 从其外观可以判断为筝，并且与女乐队中所拨奏的乐器大小、形制基本一致，因此可以判断该乐器为筝。

《释名》：“筝，施弦高急，筝筝然也”。筝的音色优美动听，清亮悦耳，意蕴绵长，表现力丰富，直接而且外露，抒情效果强烈。女乐伎弹奏的筝在乐队中的作用同样十分重要，乐伎两目微闭，指摇轻按，完全陶醉在自己的音乐演奏之中，形象十分传神。[①]乐伎的形神与整个乐舞风格形成很好的呼应，无不烘托出整个乐舞轻柔曼妙的调性。

图 2-1-6 女乐伎 筝
（图片来源：同图 2-1-1）

图 2-1-7 男乐伎 筝
（图片来源:同图 2-1-3）

图 2-1-8 男乐伎 琵琶
（图片来源：同图 2-1-3）

3．琵琶

唐代的琵琶，主要有曲项琵琶、直项琵琶两种形制。曲项琵琶（有 4 弦 4 柱呈梨形），直项五弦琵琶是唐代最为流行的外来乐器。在唐代乐器中，最值得一提的是既有传统色彩，又融合了外来形制特点的琵琶。在唐代弹奏琵琶的名乐手很多，而且当时就已经有了琵琶谱，但可惜的是没有流传下来。[②]图 2-1-8 男乐伎[③]为胡人乐伎。石慧萌、郑岩、周伟洲认为是曲项琵琶，武小菁、程旭论及该乐器为琵琶。壁画所绘琵琶，只有四相及缚手，共鸣箱及面板上无其他装饰，在演奏形式上为席地踞坐横抱演奏形式。该男乐伎

[①]参见刘再生.中国古代音乐史简述[M]第118页，人民音乐出版社，2006年版。
[②]张承宗.中国古代音乐[M]第 59 页，北京科学技术出版社，1995 年 1 月第一版。
[③]头裹帕巾与第二人相同,唯高球髻外露。高颧骨,宽短眉,高鹰钩长鼻,上唇蓄八字须,下颌蓄络腮大胡。身穿圆领淡黄色长袍。参见陕西省考古研究院、陕西历史博物馆、西安市长安区旅游民族宗教文物局编.西安郭庄唐代韩休墓发掘[M]第 13 页，文物,2019 年第 1 期。

右手用木拨子刮奏琴弦。琴面上有四根弦，乐伎横抱琵琶。综上所述，笔者以为图 2-1-8 男乐伎所奏乐器为曲项琵琶。

曲项琵琶的音色圆润清脆，极具穿透力，表现力相当丰富,时而如嘈嘈急雨,时而如切切私语,时而似间关莺语[①]。曲项琵琶位于男乐队的前排，加之其本身音量较大，理应是担任男乐队的旋律声部，通过乐伎高超的表现手法产生微妙的变化，无论是领奏或是伴奏都为整个乐舞营造了丰富多彩的音响效果。

（二）吹管乐器

1．笙

笙，古老的中国传统乐器，是世界上现存大多数簧片的鼻祖。[②]图 2-1-9 女乐伎为汉人乐伎。画面中该乐伎上半部分完整。周伟洲、郑岩和武小菁认为乐伎所执乐器为笙。虽然该女乐伎下半身有损，但不影响乐器的呈现及判断。[③]但是可能是由于当初画师着笔不清晰或因为时间久远等原因，无法判断其具体的形制。只能通过笙斗和外形判断其乐器为笙。因此，笔者认为图 2-1-9 女乐伎所持乐器为笙。

笙位于女乐队的后排，具有很强的协调性，音色明亮甜美、柔润安详，高音清脆透明，中音浓厚结实。低音松散甜美，音量很大。而且在中国传统吹管乐器中，也是唯一能吹出和声的乐器。在与其它乐器合奏时，能够起到调和乐队的音色，丰富乐队音响的作用，同时，也非常具有中国民间色彩[④]。笙作为汉乐器存在于乐队中体现了中原传统音乐的基调，但又不突兀，是胡汉乐器在演奏中相互融合的一个很好的彰显。

图 2-1-9 女乐伎 笙
（图片来源：同图 2-1-1）

图 2-1-10 女乐伎 笙
（图片来源：同图 2-1-3）

2．排箫

排箫，古代吹奏乐器，在隋唐音乐中占有相当重要的地位。排箫是竹制的难以保存，出土实物又很少，只能借助乐舞壁画与文献资料进行研究。图 2-1-11 男乐伎为汉人乐

[①]张承宗.中国古代音乐[M]第 59 页，北京科学技术出版社，1995 年 1 月第一版。
[②]参见徐潜.中国古代音乐[M]第 126 页，吉林文史出版社，2014 年 2 月版。
[③]该乐伎侧身向南，头梳倭堕髻,面相方圆,两鬓饱满,横宽眉,高鼻阔翼小嘴。身穿圆领中袖襦衫。参见陕西省考古研究院、陕西历史博物馆、西安市长安区旅游民族宗教文物局编.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J]第 12、13 页，文物,2019 年第 1 期。
[④]参见徐潜.中国古代音乐[M]第 126 页，吉林文史出版社，2014 年 2 月版。

伎。[1]周伟洲、郑岩和武小菁认为乐伎所执乐器为排箫。该乐伎手中的排箫上方 8 根箫管，下方 9 根箫管，可能是壁画的画师绘制过程中以象形手法将排箫管几笔带过，因此排箫详细管数无法确定，只能通过该排箫的大小形状来判别该排箫为等管式[2]排箫。据此，笔者以为图 2-1-11 男乐伎所持乐器为排箫。

排萧的音色典雅又柔和，低音区发音哀郁、深沉，有着很强的震动力和穿透力。中音区的音色优美、圆润，刚柔并济，温婉中又包含了内在的力度，适合表现出一种明朗、空阔的意境。排箫位于男乐队的前排可能由于其音量较小，但极具穿透力和共鸣性也丰富了乐队的表现形式。

图 2-1-11 排箫
（图片来源：同附录 1 图 1）

图 2-1-12 苏思勖墓 排箫
（图片来源：《神韵与辉煌·唐墓壁画卷》第 211-213 页）

3．筚篥

筚篥，从西域龟兹传入，又称“觱篥”、“悲篥”，是我国古代簧管乐器，以竹为管，有九孔。唐代筚篥十分盛行，十部乐中几乎每个乐部都要用筚篥伴奏。为隋唐燕乐及唐宋教坊乐的重要乐器。[3]《乐府杂录》:“觱篥，葭管也，卷芦为头，截竹为管出于胡地。制法角音，九孔漏声，五音。唐编人卤簿，名为笳管；用之雅乐，以为雅管；六窍之制，则为凤管。旋宫转器，以应律者也。”《新唐书·乐志》：“凡所谓俗乐者二十有八调，(中略)燕设用之。”筚篥即今日的管子，是隋唐燕乐乐队的重要乐器，也是独奏乐器。隋唐以降，直至今日都是广为流传的民间乐器。[4]因此，当时吹筚篥的能手不少。相传尉迟青善吹筚篥，他与“河北第一手”王麻妇比赛，王麻妇吹得汗流浃背，而尉迟青却非常轻松。此外，还有李龟年、黄日近、史敬约等人也善吹筚篥。《文献通考》也记载着唐代大量使用筚篥这种乐器的情况。[5]筚篥的音色或清脆高亢，或哀婉苍凉，质感十分鲜明。

---

[1]身穿圆领阔袖长袍,腰系黑色宽革带，作跪坐状,侧身向北。头梳球形高髻,两腮饱满,高鼻小翼,小嘴微撅,上唇蓄八字须。参见陕西省考古研究院、陕西历史博物馆、西安市长安区旅游民族宗教文物局编.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J]第 15 页，文物,2019 年第 1 期。

[2]庄本立先生曾在其撰写的《中国古代之排箫》文章中提出，等管式排箫是唐宋时期才出现的排箫形制的观点。本文将排箫分为单翼式排箫、等管式排箫与双翼式排箫。庄本立.中国古代之排箫[M]第 32 页，“中央研究院”民族学研究所专刊之四，1963 年。

[3]张承宗.中国古代音乐[M]第 69 页，北京科学技术出版社，1995 年 1 月第一版。

[4]参见徐潜.中国古代音乐[M]第 108 页，吉林文史出版社，2014 年 2 月版。

[5]徐元勇.中国古代音乐史研究备览[M]第 56 页.安徽文艺出版社,2017 年 2 月版.

图 2-1-13 男乐伎为汉人乐伎。[①]程旭、郑岩认为该男乐伎吹的是筚篥，但梁勉、武小菁认为是尺八，而刘呆运、赵占锐认为是竖笛。由图 2-1-13 可以观察到乐伎面部丰满，管身短小、较细。通过对比图 2-1-13 至图 2-1-16 乐伎的嘴形、双手持管与唇部的距离可以判断；加之吹奏时右手居上左手于下，右手离管口较远、管尾部分露在右手下面。而且吹筚篥通常位于乐队后方。在壁画中，竖笛与筚篥易混淆,区别为竖笛较长、有吹口。筚篥较短、稍细，在吹口处有哨嘴。综上所述，通过对比研究结果中提到的三种乐器的形制，笔者以为图 2-1-13 男乐伎所持乐器为筚篥。

图 2-1-13 男乐伎
（图片来源：同图 2-1-3）

图 2-1-14 韦贵妃筚篥
（贾曼摄）

图 2-1-15 李寿墓 筚篥
（图片来源：《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎的出现年代》9 页）

图 2-1-16 极南洞吹筚篥伎
（图片来源：王姣姣《河南石窟造像中的吹管乐器考》34 页）

（三）打击乐器[②]

1．钹

钹，又名“铜钹”，亦名“镲”，是我国古代打击乐器。在唐代的明器及唐宋间的敦煌壁画里，可见到形制和当时文献所载相一致的极普通的形象。[③]《乐书》：“唐之燕乐清曲有铜钹相和之乐。今浮屠氏清曲用之，盖出于夷音也。然有正与和，其大小清

[①]作双膝跪坐式，面貌、服饰均与第七人相同,唯袍服涂黄。参见陕西省考古研究院、陕西历史博物馆、西安市长安区旅游民族宗教文物局编.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J]第 15 页，文物,2019 年第 1 期。

[②]打击乐器不仅起节奏作用,在舞台表演艺术中还用以烘托气氛、辅助表情和帮助突现舞台动作,它们发挥了极大的伴奏和表情作用。打击乐器的合奏也能构成丰富鲜明的意境,极有表现力。参见中央音乐学院编.民族乐队乐器法[M]第 203 页，音乐出版社，1963 年。

[③][日]林谦三.东亚乐器考[M]第 28 页，上海书店出版社,2013 年 7 月.

浊之辨欤？”唐时在西凉乐、高丽乐以至其他扶南乐、燕乐中亦无不用之。因其发音有延续性，并有平击、闷击、侧击等多种演奏方法，故能产生各种音色变化，这些音色变化再加上丰富的节奏变化，便形成了特殊的音响效果[①]。

图 2-1-17 该男乐伎为胡人乐伎。[②]刘呆运、赵占锐认为男乐中站立的乐者手持的乐器是铙，程旭、武小菁认为是钹，周伟洲、郑岩认为图 2-1-17 男乐伎为小铜钹者。铙和钹是两种乐器，其形制相近但有所不同。二者皆为铜制，圆形金属板。铙与钹的区别：铙的面薄且翘，帽小顶平，多为弧形，根部凹进，边部稍作翘起，其径约全径的五分之一；钹面厚又平，碗大且顶圆，其径大约全径的一半。[③]通过对比钹与铙的区别，笔者认为图 2-1-17 男乐伎所持乐器为钹。

图 2-1-17 钹
（图片来源：同图 2-1-1）

图 2-1-18 女乐伎 拍板
（图片来源：同附录图 1 第 25 页）

2．拍板

拍板简称“板”，因多用檀木制作，又名“檀板”。古代拍板由西北少数民族地区传入中原，到唐代已经广为流传。[④]《乐书·乐图论·俗部》云:“唐代拍板有大拍板（九块木板）和小拍板（六块木板）两种，（中略）胡部以为乐节，盖所以代也。唐人或用之为乐句。”拍板发音短促，声音坚实响亮，穿透力强，在乐队中常常担任控制整个乐队节奏的作用。

该女乐伎（图2-1-18）身正向前,面微侧向南。头梳倭堕髻，中分齐颈。面相浑圆，横宽眉。身着黄色圆领阔袖襦衫，下穿长裙，双臂弯曲于胸前，手持拍板，为汉人乐伎。由图2-1-18显示可清晰的看出一共有6块板。因此，笔者以为图2-1-18女乐伎所持乐器为小拍板。

[①]参见中央音乐学院编.民族乐队乐器法[M]第 203 页，音乐出版社，1963 年。
[②]为侧身跪坐状,面向北。头裹黄色帕巾,巾带飘于脑后,头顶白色巾带系结成上耸的四瓣花形。面颊饱满,短宽眉,双目注视前方,鹰钩高长鼻,小嘴厚唇紧抿。身穿圆领阔袖左衽直襟淡绿色长袍,腰系黑色宽革带。
[③]参见徐潜.中国古代音乐[M]第 43 页，吉林文史出版社，2014 年 2 月版。
[④]尹鸿书.中国古代音乐史[M]第 167 页，中央音乐学院出版社，2011 年 12 月版。

二、乐舞伎

（一）男女舞伎

图 2-1-19 为男女舞伎，男舞伎为胡人，女舞伎为汉人。舞者位于整个画面中部，女舞伎舞于壁画北侧的椭圆毯上，身体微侧向北。身着交领窄长袖黄色襦衫，一高翘履尖挑露裙外。右臂屈肘，手隐于袖内；左臂斜下外撇，作甩袖状。男舞伎亦立于一椭圆形地毯上，舞伎身体微侧向南，扭头面向北，右臂肘微屈，手隐于袖内，左臂斜上抬起，屈肘回收。右腿直立，脚尖点地，左腿屈膝抬起后翘，通体作旋舞状。[①]舞姿与右女舞伎相同，并正好与女舞伎相对而舞。

程旭认为乐舞壁画中舞者所跳的舞蹈应该是唐代享有盛誉的胡旋舞，所演奏的音乐则很有可能是西凉乐或者胡汉交融的“胡部新声”。[②]武小菁认为其舞蹈应该是汲取了胡舞元素的魏晋以来中原清乐传统为主流的雅韵软舞。[③]周伟洲怀疑该乐舞壁画所要表现的是开元、天宝年间盛行于民间散乐之中的“歌舞戏”。笔者以为舞伎所跳舞蹈不应是胡旋舞或胡腾舞，因为胡腾舞是以急促多变与跳跃的腾踏舞步为代表。虽然乐舞壁画中男舞伎似乎在作跳腾状，但是幅度小，此外整个身体呈现舒缓的节奏。由于画面只能记录瞬间的舞姿，因此如果是胡腾舞，画师应该将其动作幅度加以夸张化以此来传递舞伎情感。而胡旋舞属于健舞，以连续多圈旋转动作为主，白居易《胡旋女》诗:“弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。左旋右转不知疲,千匝万周无已时。”但从图 2-1-19 感受到整个舞者的动作是较柔美温婉的，不像胡旋舞或胡腾舞似的欢腾急促激烈。虽然男舞伎的左脚似乎在做跳腾的动作，但是通过与唐苏思勖墓乐舞壁画中男舞伎的舞蹈动作进行对比发现，没有其男舞伎动作幅度大，展现出跳腾的状态，而是较从容和舒缓的节奏感。虽然有学者认为其服装与唐苏思勖墓男舞者的服装相似，因此判断两者舞蹈皆为“汉化”了的胡腾舞，但是明显韩休墓中男舞伎的服装与文献中对胡腾舞舞者服装要求有较大的差别，无论是所戴帽式还是整体着装。加之从舞者神情观察，笔者进一步确信男舞伎不是表演胡腾舞。通过女舞伎肩上披帛婀娜多姿的身躯，看出其动作柔缓轻盈，披帛随着动作进行随风飘逸，整个舞蹈画面无不营造一种和谐欢愉的氛围。我们可以想象墓主人生前在闲暇的午后与其夫人、子女在家中庭院一起宴享娱乐的场景。再者唐朝

[①]女舞伎头梳典型盛唐流行倭堕髻,浓发中分搭肩,面相方圆,两腮饱满圆润,涂黄彩,阔叶眉，蚕眼圆睁。男舞伎头梳球形高髻,并用黄色帕巾裹系成幞头状，帕巾两端在前髻下系扎成蝴蝶结。面相浑圆，两腮饱满,宽短眉,鹰钩高鼻阔翼,大嘴厚唇微张,上唇蓄八字短须。身穿圆领右衽直襟阔长袖黄色缺袴袍,腰系宽黑色革带,脚穿尖首软底条纹线履。参见陕西省考古研究院、陕西历史博物馆、西安市长安区旅游民族宗教文物局编。西安郭庄唐代韩休墓发掘[J],第 14 页，文物,2019 年第 1 期。

[②]“胡部”多有新声，故又称“胡部新声”。参见穆渭生、张维慎.盛唐长安的国家乐伎与乐舞[M]第 202 页.陕西人民出版社，2016-09。

[③]软舞：大多来自民间,在宫廷和官宦富室家宴中表演,大多舞姿轻柔温婉,技艺精纯。中华文化通志第典艺文乐舞志编委会编.乐舞志[M]第 138 页，上海人民出版社，1998 年。

“胡部”[①]所用乐器包括筝、大小箜篌、笙、拍板、大小筚篥、钹等乐器。笔者认为，此乐舞壁画表现的是盛唐时期盛行的四大乐舞类别中的“胡部新声”。[②]

图 2-1-19 墓室东壁壁画局部
（图片来源：同附录 1 图第 24 页）

（二）特殊说明（被覆盖[③]的三个人物及其他乐器）

1．站立男伎

图 2-1-20 站立男伎
（图片来源：同图 2-1-1）

图 2-1-21 删除站立男伎
（图片来源：同图 2-1-9）

图 2-1-20 似后期绘制的形象，为胡人乐伎。[④]双手拱于胸前，没有演奏乐器。但就韩休墓壁画临摹小组早作复原时删除该男乐伎的形象，本人觉得似乎不妥，因为明显看出该乐伎是后期增添上去的，无论出于何种因素，肯定有画师的缘由，轻率地删除该形象对于画师想要传达的内容有所影响，通过上文的论述，本人以为不应删除该乐伎形象为宜。韩休墓乐舞壁画修复临摹小组指出，该男乐伎形象是很有可能是在其夫人柳氏逝去当年（公元 748 年）增添上去的。此时韩休其子韩滉正值弱冠，在绘画上颇有研究，为了追思父母之恩，因此乐舞壁画的改绘缘由很可能是出于韩滉之意。至于该男乐伎手持何种乐器，有学者认为是竖笛。如果该男乐伎吹的是竖笛为何是站立于方毯外，该乐舞形象应不同于方毯内的乐伎，本人以为是竖笛伎的依据不足，从现有绘制的结果推测，

[①]这里的“胡部”指的是唐乐舞机构太乐署中的胡部音声。
[②]胡部新声：唐代由河西传入长安的少数民族乐曲总称。南北朝时期,西域各少数民族音乐与汉族音乐融合,艺术上普遍突破了过去的简单形式,至唐初已发展到一个新的阶段。这些音乐传入长安后,受到时人极大重视。唐玄宗开元廿四年(公元 736 年)“升胡部予堂上”,后又专门下诏,令“道调、法曲与胡部新声合作”。使胡部新声在长安风靡一时,并对汉族音乐带来了重大影响。
[③]参见周伟洲.新出土中古有关胡族文物研究[M]第 295 页，社会科学文献出版社，2016 年 12 月。
[④]头饰、发髻、裹巾与前面吹排箫、筚篥乐人相同,宽短眉,凤眼圆睁,侧身注视前面。参见周伟洲.新出土中古有关胡族文物研究[M]第 295 页，社会科学文献出版社，2016 年 12 月。

笔者以为该男乐伎可能是伴唱伎，画面中与之对应的女乐伎可能也是伴唱伎，形成画面的呼应与乐队编制的精心设计。

2．手持竹竿男

图 2-1-22
（图片来源：郑岩《试析唐代韩休墓壁画乐舞图的绘制过程》）

图 3-2-23 修复后形象
（图片来源：同图 2-1-9）

图 2-1-24
（图片来源：黄剑波《五代后周冯晖墓中“竹竿子”人物图像考证》）

图2-1-22为一躬身侧立的男子形象。此处先绘一奔跑嬉戏幼童，后被修改为成年男伎（用黄彩覆盖重绘男子，其右手握一黑色细棒，左臂斜上举，手掌向外），这种改动很有意思。[①]学者们都认为该人物是乐队的指挥。该形象是盛行于五代至宋代燕乐乐舞中的“致辞者”，在发掘的五代墓葬出土乐舞壁画中发现了的“竹竿子”[②]的形象，如陕西宝鸡李茂真夫妇墓、河北保定五代王处直墓和陕西彬县五代冯晖墓出土乐舞壁画中都发现了“竹竿子”形象。[③]但在唐代相关文献及目前为止所出土文物乐舞壁画中，尚未发现关于“竹竿子”的记载和形象。图2-1-22韩休墓中改绘的“竹竿子”形象，与图2-1-24五代墓中的形象基本相同，表明了作为乐舞的“致辞者”（即指挥者的“竹竿子”），至少在唐代开元、天宝时期就已出现。该形象对于我们研究中国古代音乐史有着价值连城的意义，在诸多方面将改写或补充中国古代音乐史、舞蹈史，尤为珍贵。[④]从上述原因及所处位置挥动手臂和手执“竹竿子”可推断该形象应是乐队的指挥。对于将儿童改绘成执竹竿者，是为了满足整个乐舞的需要。

[①]童子从前伸,上身着衫,下着裤,后用黄彩覆盖重绘男子头戴高髻幞头,面相方圆,身穿圆领中袖白色长缺椅袍,腰系黑色革带,双腿又开,脚实黑色软底高勒靴。参见陕西省考古研究院、陕西历史博物馆、西安市长安区旅游民族宗教文物局编.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J]第 14 页，文物,2019 年第 1 期。

[②]“竹竿子”为古代宫廷乐舞之“引舞之人”，在其指挥舞队进出场时手执一枝“竹拂子”，故得此名。在舞队中，执竹竿子者一般为参军色，其职责主要是念致语、口号，以引出舞队。并引用《律吕正义后编》言；“举以作乐，偃以之乐。”

[③]参见罗丰.五代后周冯晖墓出土彩绘乐舞砖雕考[M]第 24 页,考古与文物，1998 年第 6 期；周伟洲.6-7 世纪中国相关粟特出土乐舞图像研究[J],文史,2012 年第 4 辑；黄剑波.五代后周晖墓中片竿子”人物图像考证[J],南京艺术学院学,2012 年第 1 期；贾嫚.“拓枝”从唐到宋之迭嬗——冯晖墓彩绘砖雕花冠舞伎考[J],文艺研究,2013 年第 8 期。

[④]参见周伟洲.唐韩休墓“乐舞图”探析.考古与文物[J]第 52 页，2015 年第 6 期。

3．单跪男伎

图2-1-25男乐伎为胡人乐伎，半跪挺身向北，似为后期补绘。身穿圆领直襟阔袖长衫，腰系黑色宽革带脚穿尖首软底履。一腿跪地，一腿屈膝坐。右臂向上举，掌心向前；左手握某物于胸前，伸出食指。[①]武小菁认为该男乐伎似拍打状，左手所持物不详，旁边是否有鼓不详；程旭以为该男伎作舞蹈状，周伟洲、郑岩认为是唱歌伎，梁勉以为是伴唱者。西北民族音乐研究中心专家们不同意陕西历史博物馆和省考古院联合组队临摹小组去掉该男乐伎。他们认为这个人应该是歌者，是唐代乐队里一种基本的配置形式。从图2-1-25明显看出该男乐伎右手前伸高举似作拍打状，左手可以观察到持一物体，无法准确切判断为何物。但从乐伎的嘴形可以判断其不是歌者，似乎也在演奏某种乐器。笔者以为该男乐伎在演奏某种打击乐器，可能是画师的失误的原因，画面中男伎究竟是演奏何种打击乐器未能确定。

图 2-1-25 男乐伎
（图片来源：同附录 1 图 1 第 25 页）

图 2-1-26 男乐伎
（图片来源：同图 2-1-9）

4．残损女乐伎

图 2-1-27 女乐伎站立于方毯外，虽然全身大部分受损，但根据发髻可以推断出为汉人乐伎，手持乐器已不清。[②]梁勉认为是伴唱者。陕西历史博物馆和省考古院联合组队临摹小组认为该女乐伎是吹箫者，从服装方面来看本人赞同临摹小组的修复，但是就其乐器而言，本人以为不妥，整个画面中除了该女乐伎站立于方毯外，还有与之对应的男乐队中的一名男乐伎。虽然该女乐伎画面残损较严重，但根据整个乐队的编排以及画面的布局上分析，极有可能是与男乐伎的形象一致皆为伴唱伎。此形象在唐燕妃等墓皆有类似情况。因此笔者以为图 2-1-27 女乐伎应是伴唱伎。

[①]头蓄齐颈卷发，中分。宽短眉，深目圆睁，鹰钩高长鼻，宽鼻翼，上唇蓄八字须，下颌留短胡。参见陕西省考古研究院、陕西历史博物馆、西安市长安区旅游民族宗教文物局编.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J]第 14 页，文物,2019 年第 1 期。

[②]仅见头梳倭堕髻,似披绿色帔帛,下着黄色曳地长裙,足蹬黑色翘首履。参见陕西省考古研究院、陕西历史博物馆、西安市长安区旅游民族宗教文物局编.西安郭庄唐代韩休墓发掘[M]13 页，文物,2019 年第 1 期。

图 2-1-27 残损女乐伎
（图片来源：同图 2-1-1）

图 2-1-28 修复后女乐伎
（图片来源：同图 2-1-9）

第二节　韩休墓及相关乐舞壁画的乐舞编制与乐队排列

一、韩休墓乐舞壁画的乐舞编制及乐队排列

通过研究乐舞编制我们可以了解其背后蕴藏的信息，如思想内容、音乐风格、舞伎乐伎之间的配合，对我们进一步探究唐代音乐有着不可或缺的作用。就本文的研究而言，如表 2-1-1 所示韩休墓乐舞壁画中乐器共有 8 种 10 件，分别为角形竖箜篌（2 件）、琵琶（1 件）、筚篥（1 件）、铜钹（1 件）、筝（2 件）、笙（1 件）、排箫（1 件）、拍板（1 件）。按照现代民族乐器分类法，其中弹拨乐器有 3 种 5 件（所占比例为 50%），吹管乐器有 3 种 3 件（占 30%），打击乐器有 2 种 2 件（占 20%）。胡人乐伎所持乐器有 4 种 5 件（角形竖箜篌 2、琵琶 1、筚篥 1、铜钹 1）；汉人乐伎所持乐器有 4 种 5 件（筝 2、笙 1、排箫 1、拍板 1）。

竖箜篌、筝和琵琶的音域宽广、音色柔美清澈，表现力强。不仅能演奏旋律，还能奏出和弦，无论是独奏或是伴奏方面都比其它的乐器更为优越。在该乐队配器中有两个竖箜篌、两个筝以及一个曲项琵琶的配置，很有可能是作为旋律声部的乐器而存在，辅之以筚篥的响亮清脆、笙的清越高雅柔和以及排箫的纯美轻柔细腻的音色，加之拍板、铜钹的声音坚实响亮，穿透力强的特点。总之，乐队中音色变化再加上丰富的节奏变化，便形成了特殊的音响效果，无不营造出一种轻松愉悦的享乐氛围。

2-2-1 胡部用乐与韩休墓乐舞编制的比较

名称	弹拨乐器				吹管乐器				打击乐器			
胡部（《新唐书·南蛮传》）	筝	大、小箜篌	琵琶	五弦	大、小筚篥	横笛、短笛	笙				拍板	
胡部（《乐府杂录》）	筝	箜篌	琵琶	五弦	筚篥	笛			小鼓	钹子	拍板	方响
韩休墓乐器	筝	箜篌	琵琶		筚篥		笙	排箫		铜钹	拍板	

韩休墓乐舞壁画中的乐队接近以丝弦乐器为主组成的小型乐队（即丝竹乐队），在编制上以弹拨乐器为主，伴有吹奏和打击乐器。乐器种类繁多，音乐色彩丰富。左侧女乐队乐器中胡汉乐器各占一半，右侧男乐队乐器以西域乐器为主，整个男女乐队的乐器是以胡乐器为主，辅之以汉乐器。基本上是男乐伎演奏胡乐器、女乐伎演奏汉乐器。其中的舞蹈和器乐的组合不仅是唐代乐舞壁画的一个特征，还是当时士人阶层家中乐舞场景的一个真实的反映。画师试图强调发挥乐器的演奏特色，彼此相互补充、润饰，这是丝竹合奏配器上的另一个共同的特点，各个乐器之间相互配合各展其长，发挥其乐器的种种性能，又成了一个完好的整体。而且其乐队演奏类型是合奏，演奏姿势有坐有立、边奏边舞。其中边舞边奏形式较比纯演奏形式的乐队而言，更加丰富和生动。但就其实质而言，体现了当时上层阶级对于乐舞的高度追求。

乐队排列是音乐艺术表现中不可忽略的方式之一。它对于乐曲的思想内容的揭示、音乐风格的展现以及与舞伎的配合等方面均有重要的作用。[①]乐舞壁画中左侧女乐队 4 人（交错排列呈半弧形），右侧男乐队 6 人（除去后增添形象为前后两排，如加上增添形象则与左侧女乐伎呼应形成半弧状），打击乐器左右侧各自 1 人。因此，无论是从视觉上画面布局，还是从听觉上的音响都有着平衡的效果。[②]所有乐伎皆面向舞伎。两侧人数不对等的这种乐队排列结构也可称为非完全对称结构的乐队，而这种乐队排列也是盛唐时期乐队排列的个性特征。这类结构打破了以往完全对称的乐队结构，这类乐队排列结构的乐舞壁画集中在开天年间，但并未完全跳脱出“对称”的思维范畴。就整体而言，两侧乐队在人数上的相对对等构成了画面相对和谐的效果，并且在乐器组合上也追求音响结构的“和”。

图 2-2-1 2015 年 12 月 18 日央视在西安音乐学院对韩休墓乐舞音效学术性复原成果进行录制
（图片来源：2016 年 2 月 15 日在央视十套《探索发现》之 2016 考古进行时之唐墓壁画搬迁记(下)）

拍板		竖箜篌　钹　排箫
横笛　笙　笙　筝		琵琶　筚篥
	舞伎　舞伎	

学术性复原成果乐队排列

[①]参见肖尧轩.克孜尔石窟壁画中的伎乐及其乐队组合形式[D]第 37 页,2009 年 4 月 1 日。
[②]参见肖尧轩.克孜尔石窟壁画中的伎乐及其乐队组合形式[D]第 37 页,2009 年 4 月 1 日。

拍板　　竖箜篌　钹
笙　　筝　　琵琶
竖箜篌　　排箫　筚篥
舞伎 舞伎
指挥伎

韩休墓乐舞壁画乐队排列

图 2-1-2 陕西历史博物馆复原小组临摹稿（2015）（图片来源：2018 年 6 月 7 日程天健教授在国家大剧院《陕西的民间音乐与音乐文物》讲座）

图 2-1-3 陕西历史博物馆复原小组临摹稿（2015）（图片来源：同图 2-1-2）

、

拍板　　竖箜篌　钹
笙　　筝　　琵琶
竖箜篌　　排箫　筚篥
筚篥

临摹小组复原的乐队排列

2016 年 2 月 15 日西安音乐学院西北民族音乐研究中心的专家们对韩休墓出土的乐舞壁画进行了学术性复原工作。西安音乐学院音乐学系程天健教授指出西安鼓乐中的很多曲谱被认为是唐代遗存的。因此此次学术复原工作选择了一段《婆罗门·引》进行重新编曲，配合舞蹈系根据壁画中舞者姿态所编的舞蹈完成了这次韩休墓的学术复原。此次学术复原工作认为韩休墓壁画中所展示的场景更像是一种流行于上层社会的乐舞形式，乐队所持的乐器属于丝竹乐，身着贵族服装的男女翩翩起舞。西安音乐学院这次对乐舞壁画的复原只是专家们对韩休墓的初步研究，在韩休墓壁画中还有很多尚未解开的谜团等待揭晓答案。

表 2-2-2 韩休墓乐舞壁画乐队复原前后对比表

复原前后	乐器种类及数量									其他成员			乐伎人总数
	箜篌	筝	琵琶	筚篥	笙	排箫	拍板	钹	横笛	伴唱伎	指挥伎	舞伎	
原乐舞壁画	2	2	1	1	1	1	1	1		2	1	2	乐伎 12
学术性复原	1	1	1	1	2	1	1	1	1			2	乐伎 10
临摹小组	2	2	1	2	1	1	1	1			1	2	乐伎 10

表 2-2-2 是目前韩休墓乐舞壁画复原工作中（包括发掘出土的原乐舞壁画、前文提及的西安音乐学院学术性复原以及陕历博和省考古研究院联合组队临摹小组，以下简称原乐舞壁画、学术性复原、临摹小组）乐队编制统计对比图。就乐队总人数而言，原乐舞壁画乐伎 12 人、舞伎 2 人、指挥伎 1 人（共 15 人），学术性复原中乐伎 10 人，舞伎 2 人（共 12 人），临摹小组中乐伎 10 人、舞伎 2 人、指挥伎 1 人（共 13 人）。与原乐舞壁画相比较而言学术性复原中少了 1 乐伎（少了原乐舞壁画中乐器绘制不清的 1 跪坐男乐伎）。西安音乐学院的专家并不同意临摹小组去掉男乐队中那个挥动手臂的人。他们认为这个人应该是以为歌者，是唐代乐队里一种基本的配置形式。就乐器种类而言，三者相同之处是乐队中皆有箜篌、筝、琵琶、筚篥、笙、排箫、拍板、钹这几种乐器。不同之处是与学术性复原相比原乐舞壁画在配器上多了 1 箜篌、1 筝，少了 1 笙、1 横笛；与临摹小组相比原乐舞壁画少了 1 筚篥。就乐队中其他成员而言，三者存在差异，与学术性复原相比原乐舞壁画多了 2 伴唱伎，1 指挥伎；与临摹小组相比原乐舞壁画多了 2 伴唱伎（原因是临摹小组认为画面最左边站立女乐伎为筚篥伎）。虽然三者存在差异性，乐舞壁画里的乐器和两次复原乐队里的乐器已经发生了很大的变化，并且在学术性复原工作中使用现代乐器来演奏，可能无法完全地、如实地还原唐代的音乐。但即使有不足也算是对唐代乐舞研究的一次探索。因为复原工作不是简单的按部就班，完整的复制，而是在现代乐器标准化范式的基础上而形成的。一方面不仅对唐代乐器、乐舞审美样式的研究，更是想要表现现代人精神层面的追求，对盛唐时期的怀念之情。但是通过以上的对比我们也发现考古界、美术界以及音乐界之间还是存在一定的鸿沟，希望在借助今后的各种复原研究工作能够再次加强三者之间的学术沟通与联系。

音乐是时间的艺术，无法再现一千多年前盛唐乐舞伎演奏的音乐，而乐舞壁画在某种程度上弥补了盛唐音乐艺术语言无法再现的遗憾。乐舞编制以独特的符号象征和表达了盛唐音乐文化的种种信息，为审美主体提供无限的想象空间，表现了乐舞艺术的张力，西安音乐学院对韩休墓乐舞壁画的学术性复原工作，使我们通过聆听和音乐审美观照等方式，充分地体会到盛唐乐队演出的风采，盛唐时期士人阶层的私家乐舞再次得以激活。

二、唐朝相关乐舞壁画的内容

表 2-2-2 唐代墓室壁画的乐舞壁画图像表

墓主	出土地	箜篌	筝	琵琶	筚篥	笙	排箫	拍板	钹	横笛	备注
朱家道村唐墓	陕西富平	1		1	1	1		1	1	1	
韩休	西安	2	2	1	1	1	1	1	1		舞伎 2
李宪	陕西蒲城		1	1		1		1	1	1	鼓 1
苏思勖	西安东郊	1	1	1	1	1	1	1	1	1	歌者 2 人、舞伎 1
陕棉十厂	西安西郊	1		1	1			1	1		舞伎 1 人
唐代郜夫人墓志		1	1	1		1		2	1	2	

（一）苏思勖墓

图 2-2-4 苏思勖墓
（图片来源：《神韵与辉煌·唐墓壁画卷》第 211-213 页）

唐苏思勖[①]墓墓室东壁的乐舞壁画（图2-2-4）中间为一胡人舞者，两边绘制的是乐队。苏思勖墓乐舞壁画的左侧，共6人，分前后两排。右侧共5人，分前后两排。与韩休墓的乐舞壁画相对比而言，苏思勖墓乐队少1箜篌、1筝、1排箫，多1横笛。苏思勖墓乐舞壁画中的舞伎仅一胡人（乐伎皆为男性），而韩休墓乐舞壁画中舞者有男女两人（二者舞姿不尽相同）。韩休墓乐队则分为男部与女部（乐队的人数也有所不同），苏思勖墓乐舞伎皆为男乐舞伎（左右乐伎人数不同，呈不完全对称排列）。有学者据苏思勖乐舞壁画中胡人舞伎的舞姿与唐诗中有关胡腾舞相近的特征，指出该舞种是胡腾舞；有的学者从乐队中的乐器进行分析，认为图2-2-1反映的是盛行于开元天宝时期的“胡部新声”。从乐器种类的相似度来说，苏思勖墓乐器形制就目前为止的出土文物中，其相似度最高。从乐队排列上进行分析，苏思勖墓的乐队也是“非完全对称”乐队排列形式，左侧乐队6人，右侧乐队5人，但在一定程度上较之韩休墓的乐队排列更倾向于“完全对称”（也称“中心对称式”）乐队排列。开宝时期流行的乐舞种类主要有道调、法曲、胡乐和胡部新声四大类，它们逐渐融合形成不同于宫廷的“合奏”乐队，韩休墓和苏思勖墓乐舞中胡部与清乐的合作就是很好的实例。[②]

（二）陕棉十厂唐墓

陕棉十厂唐墓墓室东壁（图2-2-5）的中部绘一幅由九人（6个男子和2个小童、1舞者）组成的私家乐舞。属于唐玄宗开元时期整顿之后形成的典型墓室壁画布局。[③]墓室南侧绘四人,前坐2人,一人弹四弦琵琶、一人吹筚篥;后立2人,一人拢袖而立,一童子双手高举。北侧绘三人,皆面向中间舞者,前坐2人,一人怀抱竖箜篌双手拨弹,一人上身剥落。该乐舞壁画较形象、生动地表现出盛唐贵族的私家乐舞的场面,堪称是陕棉十厂唐墓壁画中集绝妙、重要、极富时代特征于一体的一个画面。[④]北侧一年轻人手置胸前,持何物不清,似为伴唱。通过与陕棉十厂唐墓乐队的相比，我们可以得知，乐器种类相同

[①]唐苏思勖(？-745 年,开元二十年卒）位于西安市东郊，1952 年发掘。墓主苏思勖官至银青光禄大夫行内侍省内侍员外，即高级宦官，乐舞图绘制于墓室东壁。画面内容可分为三部分。
[②]张裕涵、曹飞.韩休墓乐舞壁画演出类型献疑[J]第 79 页，文化遗产，2019-05-20。
[③]卢亚辉.论西安西郊陕棉十厂唐壁画墓 M7 墓主身份[J]第 39 页.文博学刊,2018-09-30.
[④]参见陕西省考古研究院编.壁上丹青·陕西出土壁画集(下)[M]387-389 页，科学出版社，2009 年 1 月。

的有箜篌、筚篥、琵琶、拍板、钹。两者都是双乐队，但是陕棉十厂唐墓舞伎是单人，而韩休墓舞伎是双人。其中乐器形制相同的有竖箜篌、四弦琵琶、筚篥、小拍板。由此可见，竖箜篌、筚篥、曲项琵琶等乐器在唐代私家乐舞中为常用乐器。

图 2-2-5 陕棉十厂唐墓
（图片来源：《壁上丹青·陕西出土壁画集（下）》第 387、388 页）

（三）富平朱家道村唐墓

图 2-2-6 富平朱家道村唐墓壁画
（图片来源：微信公众号典藏）

富平吕村乡朱家道村唐墓[①]乐舞壁画中乐伎共有 10 人。北侧为一组 7 人乐伎，前面两人，分别弹奏箜篌和琵琶。[②]第二排四名乐伎分别演奏拍板、横笛、箫、笙，最后面一人敲击铜钹。南侧有一舞女，其后有二女拱手而立，似为伴唱者。从其乐器的组合来看，兼有中原和西域成分，接近西凉乐。这一组乐舞壁画，乐器中无钟和磬，因此所演奏的音乐并非雅乐或清乐。但在打击乐中只有拍板和铜钹，并没有鼓类，得出也不是以鼓为主的龟兹乐。乐曲应属“软舞”，与乐曲相结合。[③]

与富平朱家道村唐墓壁画相比而言，韩休墓乐队为双乐队双舞伎，而富平朱家道村唐墓壁画则是单乐队单舞伎，乐器数量明显少了许多。二者相同之处是其琵琶、拍板、钹、筚篥、笙的形制基本都是相似的。只是箜篌的形制有所不同（富平朱家道村唐墓壁画中箜篌的弦数明显比韩休墓的弦数多）。朱家道村唐墓壁画中箜篌琴体、音箱圆润饱满，琴身用卷草形图饰来装饰（盛唐时期十分流行的饰纹），下置明显脚柱，因此其形

[①]根据壁画中人物的衣冠服饰以及面部特征等因素推测此墓的年代约在盛唐。参见井增利、王小蒙.富平新发现的唐墓壁画[J]第 8 页，考古与文物，1997-07-30。
[②]此墓为贞观以后,但以木弹拨之法仍然流行。参见赵荣主编.考古陕西[M]，第 126-127 页，陕西人民出版社，2016 年 12 月。
[③]参见赵荣主编.考古陕西[M]第 126-127 页，陕西人民出版社，2016 年 12 月。

制属大箜篌。韩休墓中的箜篌琴身纹饰相似，但较为简朴。箜篌音箱头部锐化程度几乎消失，称为椭圆柱形状，张23弦，由此可见盛唐箜篌在继承前代基础上发生新变化。[①]据宿白《西安地区的唐墓形制》推论该墓的品级应该在三品以上，由此对比可得，韩休墓的乐队编制符合其墓主人身份地位，进一步证实了此类乐舞编制符合盛唐士人阶层的审美需求。

（四）唐代郜夫人墓志上的线刻画

如果仅仅就唐墓壁画进行讨论，其时间、风格和构图与韩休墓乐舞壁画最相近的是唐开元二十三年（735 年）“郜夫人墓志”四侧上镌刻着的线刻画，线刻画中间一对汉人女舞伎和须髯男舞伎相互呼应，并随着节拍翩翩起舞。图 2-2-7 中男女舞伎舞步轻盈，双脚并未呈现出欢腾跳跃的姿势，从舞伎的服饰的飘逸感，加之二人眼睛的神态柔和，初步推断与韩休墓的舞伎表现的相似，皆为“胡部新声”。左侧毯子上有九名女乐伎执筝、箜篌、琵琶等乐器演奏，右边方毯上还有八名头戴幞头男乐伎手持竖笛、笙、筚篥等乐器进行奏乐，其中两名为胡人（与韩休墓乐舞伎不同的是该胡人满脸须髯）。与韩休墓相同之处有几点：第一，舞者皆由男女舞伎组成。第二，二者都是男伎为胡汉交融、女伎为汉人的组合方式。第三，乐器配置相像，皆有箜篌、筝、拍板、笙、筚篥、铜钹。第四，男女乐舞伎表现的是流行于盛唐的“胡部新声”。

从画面中绘制的植物可以判断演出场地是室外场所，这幅画与韩休墓乐舞壁画造型如出一辙，通过对比和相互应证，更加能够确信盛唐时期士人阶层的娱乐生活状态。盛唐时期定型的图像模式，在乐舞壁画等表现形式上也往往出现与之相关联的场面，通过乐舞壁画的绘制“再现”现实生活中乐舞文化图景，很可能是在盛唐之前高官文士欣赏乐舞的日常活动。通过所刻画出的线条从而反映了他们的主要宴享活动，这不仅象征着墓主人的身份地位，同时亦反映出盛世的典型历程。

图 2-2-7 唐代郜夫人墓志上的线刻画 女乐伎
（图片来源：葛承雍《“化画入石”:新见唐人墓志上的线刻画》）

[①]参见贾嫚.西安地区出土文物中唐代箜篌图像研究[M]，第 53 页，文艺研究，2011 年第 8 期。

小　结

根据对本文论及的相关乐舞壁画的对比与研究，得知乐舞壁画中乐器、乐舞编制及乐队排列作为审美样式的内容，从各个方面反映了乐舞编制作为审美样式在盛唐时期士人阶层中的流行情况。从中心对称式来分，盛唐士人阶层私家乐舞乐队排列以非完全中心对称式为主；盛唐士人阶层私家乐舞的乐舞伎组合形式有单乐队单舞伎、双乐队单舞伎、双乐队双舞伎；乐伎组合方式有纯汉人乐伎、胡人男乐伎汉人女乐伎、汉人女乐伎胡汉交融男乐伎。从画面中抽离出来我们可以在男女乐舞伎、胡汉交融、坐立之分体味到男女乐舞伎刚柔并济、文化内涵丰富多彩。乐队编制上注重和谐统一，未跳脱出“对称”的审美范畴，也是开元时期的审美样式之一。

在唐代，乐器种类和乐舞样式丰富多样、异彩纷呈，各自流行于不同的乐部、演出场景中。乐舞活动的活跃使得此时乐队编制呈现出多元化的色彩，这也是符合时代特征的。通过对比韩休墓与相关乐舞壁画，进一步证实了韩休墓乐舞壁画中的乐器、乐舞编制作为审美样式在唐代的流行盛况。

唐代乐舞在宫廷典礼、政治场合、礼仪规范中承担了重要的角色。因此，对于乐器演奏、乐舞表演、乐器数量、音响效果、乐队人员的编制与规模等方面都有着严格的要求。乐舞壁画中乐伎身份、乐舞编制的设置都是与盛唐士人阶层审美观相联系的，其繁荣程度也是当时社会的一个映射。[①]

本章对韩休墓乐舞壁画中乐舞编制的具体分析，得知其乐器的形制、乐舞的类型、演奏手法等方面均符合唐代的流行形势与规则。乐舞壁画中的乐器组成的乐队形式可以反映出韩休生前享乐的情景，或许是其墓主人生前所喜欢的音乐形式，也可能是画师依据当时流行的审美样式并获得韩休本人认同而绘制的。韩休墓乐队在画面上构成了相对和谐的效果，并且在乐器组合上也追求音响结构的“和”。从其乐队排列而言，并未完全跳脱出“对称”的审美范畴，再一次展现了盛唐士人阶层的音乐审美理想与其音乐实践中的审美体验相结合。

[①]参见石慧萌.唐长安地区墓葬乐舞图图像研究[D]34 页，中国美术学院，2017-04-20。

第三章　韩休墓乐舞壁画审美样式考辨

审美观是审美主体的审美情趣和审美理想的集中表现。审美样式就是审美主体将其审美观念外化一种的显现。不同的乐舞编制体现了不同的审美样式，反映了当时人们特有的审美观。韩休墓乐舞壁画作为一种审美样式，“再现”了墓主人甚至那个时代、那个阶层的音乐生活，并且透射出盛唐士人阶层的音乐审美观。本章通过韩休墓乐舞壁画及其审美样式考辨，试图挖掘出有关盛唐士人阶层更多且丰富的音乐文化信息。

第一节　盛唐士人阶层的音乐生活与音乐审美观

一、盛唐士人阶层的音乐生活

在对盛唐士人阶层的音乐生活探讨之前，首先对本节涉及到关键词（盛唐、士人阶层、审美样式）进行界定。

“盛唐”的界定：明代高棅在《唐诗品汇》书中明确将唐诗的发展分成四个阶段，即初唐、盛唐、中唐、晚唐，其中盛唐是指玄宗开元元年（713）——代宗大历元年（766）约五十年。

“士人阶层”的界定：在《汉语大词典》中对“士人”的解释有四种：1、士大夫；儒生。亦泛称知识阶层。2、人民；百姓。3.士卒；将士。4.思想家，教育家观点。[①]本文所指“士人阶层”是属于第一种的解释，指的是官吏或者较有声望、地位的知识分子。

“审美样式”：本文所指的审美样式就是审美主体以美为标准对其审美观念的一种显现。韩休墓乐舞壁画作为一种审美样式，不仅是艺术作品形式本身的价值的显现，更是以其独有的艺术语言和逻辑，诉说着唐代社会风尚、艺术潮流、审美观念乃至民族与文化之间的交流碰撞等。

唐代乐舞艺术发展空前繁荣，唐人的乐舞生活内容丰富、形式多样，其中包括宫廷音乐、民间音乐、文人音乐、宗教音乐和外来音乐等。唐人的乐舞生活也在社会各个阶层得以展现，上至帝皇将相、达官贵族，下至民间百姓。无论是在宫廷、官府或家中，乐舞艺术无不充盈其中。正如白居易一诗写道：“绿腰水调家家唱，白雪梅花处处吹。”

从历史角度来看，唐代统治阶级对待音乐的态度影响了唐代音乐文化的发展。唐代对音乐的包容与开放的态度，吸收了来自异域的各种音乐。盛唐士人阶层作为唐代精英社会群体，多精通音律、善奏乐作曲，其文娱生活也是十分丰富的。唐代诗人李白与王维对西域音乐的喜爱到了痴迷的地步，在其诸多诗歌就能感受到，如其诗《猛虎行》：“胡人绿眼吹玉笛，吴歌白拧飞梁尘。”王维谱写的名曲《凉州词》《阳关曲》等也反

[①]汉语大词典（第 2 卷）（精装）[W]第 2743 页，汉语大词典出版，1988 年版。

映出被西域的美妙所折服。在唐代士人阶层私人府邸中，常有《柘枝舞》《胡旋舞》《绿腰》等乐舞表演，以此作为怡养性情的私人生活的一部分。除了有机会与皇室贵族共赏宫廷内宴、官府宴乐外，在其家中常备有歌、舞、乐为一体的精致小型乐队。

白居易《感故张仆射诸伎》："黄金不惜买蛾眉，拣得如花三四枝。歌舞教成心力尽，一朝身去不相随。"韩休其子韩滉亦有诗云："万事伤心对管弦，一身含泪向春烟，黄金用尽教歌舞，留与他人乐少年"（《听乐怅然自述》）。这都是盛唐贵族文士的音乐生活的写照。在唐朝，随着乐舞艺术的社会需求量无限地加大，使得乐舞伎艺人大量涌现。宫廷贵族和文士接连不断的大小筵席，必有歌舞相佐。宫廷、官府的宫妓、官妓或家妓不计其数。当时在贵族富豪文人中极为流行。通过前文对韩休及其相关乐舞壁画的考究，得知以韩休为代表的盛唐士人阶层在维护封建统治阶级的礼乐制度前提下，在家中还蓄养着专设的私人乐舞。这类乐舞同盛唐士人阶层的日常生活密切相关，是介于宫廷、民间乐舞之间，并成为唐代乐舞艺术的重要组成部分。

韩休一诗《奉和御制平胡》："始见幽烽警，俄看烈火焚。功成奏凯乐，战罢策归勋。盛德陈清庙，神谟属大君。叨荣逢偃羽，率舞咏时文。"从字里行间可以瞥见韩休抬头指点江山俯首便可创作曲赋，有学者认为韩休很可能是作曲家。韩休墓《高士图》等则表明了其崇尚道教的态度。隐居山林，和高士谈天，家中谱曲奏乐，也许这就是韩休的理想生活。韩休刚直贤能，其政治上的成绩，志文谓其正直、恻隐、忠贞。实为清廉、刚正不阿、不追求名利的名相。对于以韩休为代表的盛唐士人阶层来说，这类艺术水准较高的乐舞，在其家中蓄养私人乐舞不单纯是以宴享娱乐为其目的，更是一种对更高层次的精神境界的追求。在维护封建礼乐制度的前提下，唐代士人阶层对私家乐舞的喜爱和需要，自拥乐舞，使乐舞艺术广泛地从宫廷走进了唐代士人阶层中，因此才留下了现今我们发现的唐代乐舞壁画、乐舞俑。在其乐舞壁画中所呈现的乐舞很有可能就是日常音乐生活的写照，通过前文对比同时期相关乐舞壁画，不难发现私家乐舞在士人阶层中普遍存在的现象。这类现象的普遍存在也是与整个唐代社会乐舞风气的盛行是有密切联系的。与此同时唐代乐舞壁画中刻画出的乐舞内容也许是一种对往日唐代士人阶层乐舞娱乐生活场面或情景的"再现"。

二、盛唐士人阶层的音乐审美观

作为开国皇帝，唐高祖对宫廷"雅乐"有着大度的理解，必然使唐代艺术有繁荣多元的趋势。初唐之际的音乐思想能够有如此"开放"的特点，与唐太宗李世民对待音乐的态度也有直接的关系。[①]唐玄宗更是开创了开天一代乐坛盛世。岸边成雄指出初唐时的音乐为雅、胡、俗三足鼎立，中唐时胡俗相互融合，晚唐的音乐为雅俗相对立。唐代统治阶级的审美观是包容的，在如此"开放"的时期，通过借鉴外来及周边的文化，促

[①]刘道广.中国古代艺术思想史[M]第 111 页，上海人民出版社，1988 年，4 月版。

使新的艺术形式逐渐实现了人们日渐更新的审美需求，胡乐与中原传统音乐的互相影响及丰富，呈现出唐代文化的多元包容性。

盛唐时期统治阶级开放、包容的音乐审美观为唐代乐舞文化的繁荣发展提供了充足的空间，形成盛唐时期乐舞艺术的多元化特征。唐代乐舞艺术的成就与当时审美的关系是互融的。盛唐士人阶层作为一种特殊的群体，在维护封建统治阶级的礼乐制度前提下，往往表现出对于新的音乐形式的极大热情。士人阶层的音乐审美观也是受到盛唐时期音乐的世俗化、大众化的影响，充满异域风情的胡乐为唐人提供了新的审美感受，并逐渐在盛唐士人阶层中流行开来。中国古代士人阶层虽是雅文化的审美主体，但实际上对俗文化并不一定是绝对排斥，而是主张融合上层的雅文化和下层的俗文化之精华，括于雅俗之际，达到雅俗共赏的境地。蔡仲德《中国音乐美学史资料注释》指出："白居易对民间音乐的态度有互相矛盾的两个方面,理论上予以排斥,实践中却十分喜爱"。[①]秦序又说：白居易音乐美学思想存在"崇雅与爱俗"的矛盾，他既有礼乐治国崇雅贬俗和重古轻今的思想言论,又有流连歌舞,沉溺声色的另一面"。[②]也就是说士人阶层在"崇雅"的同时又表现出对于俗乐的高度喜爱与追求。

盛唐士人阶层否定世俗纯感官性的享受，追求超越对象形色声音的精神性的愉悦。对于乐舞的追求实际上是超功利的。他们追求不累于俗、不受外物束缚的精神愉悦，追求行为过程中精神的愉悦性。韩休墓乐舞壁画中可以看出，盛唐士人阶层对于视觉和听觉效果的高度追求。但是并不仅仅只是一种纯感官的宴享娱乐，更是一种精神寄托与追求。唐王朝立道教为国教，韩休作为唐玄宗时期宰相，信仰道教很有可能。韩休墓中墓葬壁画中的四灵图（朱雀图、玄武图）也与道教有关。该墓葬中的祥云图和树下高士图很可能是墓主人生前的生活情景或者理想化的政治追求，韩休可能也希望自己和高士一样去过悠闲隐居的生活。盛唐士人阶层"必脱弃势利，而后谓之雅也"。盛唐士人阶层的审美情趣就是以"正心"，修养性情为主。因此，盛唐士人的审美情趣已经不仅仅是奏乐与听乐这些活动本身，他们来说，不仅仅意味着要具备一对能听音乐的耳朵，而且还意味着某种文化精神上的回响。

蔡仲德在《中国音乐美学史》中指出：由"清澈之心、空寂之境、恬淡之琴构成的意境，就是白居易的审美情趣"。[③]盛唐士人阶层的音乐观明显受到儒道佛三家音乐美学思想的影响，随着佛、儒、道三教合趋势的不断发展，唐朝社会好道基佛儒逐渐成为主流，程旭指出："儒、道、佛三教元素同时在韩休墓乐舞壁画出现正符合韩休夫妇的宗教倾向。也再一次地反映了盛唐士人阶层音乐审美观。

[①]引见叶明春.中国古代音乐美学观研究[M]第130页，人民音乐出版社，2007年。
[②]秦序.崇雅与爱俗的矛盾组合——多层面的白居易音乐美学观及其变化发展［J］，中国音乐学，2001年第1期。
[③]引见蔡仲德.中国音乐美学史（修订版）第617页，人民音乐出版社,2003年9月2日。

盛唐士人阶层的美学风尚已不是单纯的汉族传统音乐和舞蹈，而是汉胡交融、南北合璧、广纳博采、唯美是从的更大范围上的美的追求和享受。盛唐士人阶层十分推崇音乐，认为音乐可以平和人心，抒发其心志。盛唐士人阶层对音乐的高度追求及其蕴含的高尚品味，体现了他们特有的气质和特有生活方式。韩休墓乐舞壁画就是胡汉文化交融的一个很好的体现。胡乐进入中原后，取其精华，弃其糟柏，以“中原形态”被初唐所吸收。虽然胡乐色彩浓厚与汉族传统音乐有所不同，却在唐代乐舞中营造出一种文化“混合”的效果。

盛唐士人阶层普遍兼官员与艺术家于一身的多重身份和角色，使得其音乐审美思想观念与其人生观、政治理想等有密切关系。唐代文化注重对人格的培养不仅影响盛唐士人阶层音乐审美观的形成，同时也促使艺术作品成为士人阶层的审美意识的体现与彰显。

第二节　胡汉交融下的韩休墓乐舞编制及其审美观

唐玄宗时期胡乐胡舞兴盛繁荣，元稹《华原磬》曾评价:“泗滨浮石裁为帮，吉乐疏音少人听。工师小贱牙旷稀，不辨邪声嫌雅正，玄宗爱乐爱新乐，梨园弟子承恩横。”诗句反映了古老传统的正之声在当时受到冷落,从而兴起的是受唐人普遍欢迎的新声。[①]所谓胡曲、胡服以及胡舞、胡音、胡俗等在唐代社会风靡一时。从而使唐代社会的审美风貌呈现出多姿多彩的异域风情。[②]

> 《新唐书·礼乐志》卷 22 云:“倍四本属清乐，形类雅音，而曲出于胡部。（中略）后人失其传，而更以异名，故俗部诸曲，悉源于雅乐”;“开元二十四年，升胡部于堂上。[③]

唐代的舞蹈主要分为“健舞”和“软舞”两种。其中健舞包括《剑器》《胡旋》《胡腾》等，软舞包括《绿腰》《春莺啼》《霓裳羽衣舞》等。二者的风格不同。“健舞”的风格豪爽、硬朗；“软舞”风格柔婉、平和。但韩休墓乐舞壁画中的舞蹈并非简单的将其归为“健舞”或“软舞”二者的一种。但是其中既有爽朗、刚健之风，又饱含轻柔曼妙之韵。本文以为韩休墓乐舞种类是结合了西域风情与汉族传统清乐的“胡部新声”。

前文通过分析韩休墓的舞姿以及所使用的乐器（无打击乐）可得出男舞伎是配合女舞伎轻歌曼舞的形象。该乐舞编制中乐舞伎是由胡人和汉人乐舞伎组成，女舞伎肩上披帛婀娜多姿的身躯，看出其动作柔缓轻盈，披帛随着动作进行随风飘逸，整个舞蹈画面无不营造一种和谐欢愉的氛围。胡人将赋予动感、象征生命力的艺术表现方式融入胡舞的舞蹈动作中，在唐人眼里胡舞是力量与速度的象征，胡舞的舞姿在视觉效果上会使审美主体产生兴奋的感觉，形成心灵和艺术表现的共振，即对旺盛生命力的感知。韩休墓

[①]金秋.古丝绸之路乐舞文化交流史[M]156-158 页，上海音乐出版社，2002 年 5 月版。
[②]参见张永禄主编.唐代长安词典[M]第 402 页，陕西出版集团 陕西人民出版社，2011 年 10 月第 2 版。
[③]欧阳修,宋祁.新唐书·礼乐志 卷 22[M]第 474、476—477 页，北京:中华书局,1975 年,。

乐舞编制中男女双舞伎的技艺精湛、表演艺术水平高，引人入胜。这也正是表现出盛唐士人阶层在维护封建礼乐制度的前提下，对于新的音乐的形式的一种追求与热爱之情。

韩休乐舞编制中乐器种类丰富，以弹拨乐器为主，辅之以吹管乐器和打击乐器。韩休墓乐舞壁画的创新之处正是体现在胡部与清乐的结合，是属于接近在中原传统音乐的基础上融入胡元素的“胡部新声”。该乐舞编制中所演奏的乐器是胡汉乐器交融的一个体现。盛唐士人阶层对感性生活的强烈要求，使得胡乐得以渗透在社会生活的各个层面，胡乐所表现出的旺盛的生命力以及对于人的主体价值的尊重与盛唐士人阶层积极向上的审美观相呼应。

韩休墓乐舞编制以轻盈却不乏动感美的“胡部新声”为中心，琵琶、筝、竖箜篌等乐器在周围萦绕，并伴以钹与拍板的特殊音效功能，营造出了热闹却不失雅致、充满轻盈却伴以动态美感的氛围。竖箜篌、筝和琵琶的音域宽广、音色柔美清澈，表现力强。不仅能演奏旋律，也能奏出和弦，在独奏或伴奏方面都较其它乐器更为优越。在该乐队配器中有两个竖箜篌、两个筝以及一个曲项琵琶的配置，很有可能是作为旋律声部的乐器而存在，辅之以筚篥的响亮清脆、笙的清越高雅柔和以及排箫的纯美轻柔细腻的音色，加之拍板、铜钹的声音坚实响亮，穿透力强的特点。总之，乐队中音色变化再加上丰富的节奏变化，便形成了特殊的音响效果，无不营造出一种轻松愉悦的享乐氛围。

筝音色优美、音域宽广及丰富的表现力，擅长表现线性旋律之美。筝不仅在帝皇将相，而且在黎民百姓都受到喜爱，可见其超卓的艺术表现力与包容性，体现了筝的自然、相合的意境。另一方面，筝也具有悲之美，盛唐士人阶层将其内心的“丧权之悲”、“心伤之悲”通过筝来表达。箜篌音色清澈柔美、气质华美贵气，较筝更立体圆润的声音，展现的是一种雍容华贵之象，更是象征着盛唐士人阶层的身份地位。琵琶时而明亮时而轻柔的音色也满足了士人阶层对于音乐的高层次的追求。

韩休墓乐舞壁画无论是从视觉上乐队排列的画面布局，还是从听觉上的乐舞编制的音响都有着平衡的效果。[①]韩休墓乐队排列结构也可称为非完全对称结构的乐队，而这种乐队排列也是盛唐时期乐队排列的个性特征。两侧乐队在人数上的相对对等构成了画面相对和谐的效果，并且在乐器组合上也追求音响结构的“和”。但从其乐队排列而言，并未完全跳脱出“对称”的思维范畴。胡乐进入中原后，取其精华，弃其糟柏，以“中原形态”被唐代所吸收。虽然胡乐色彩浓厚与汉族传统音乐有所不同，却在唐代乐舞中营造出一种文化“混合”的效果。[②]彭吉象指出“和”是追求多样的统一，是“违而不犯，和而不同”的艺术思维特征的反映。[③]盛唐时期整个社会的“兼收并蓄”体现的内涵其实是“和”的思想。“胡乐“华化过程的实质是在本土华乐的基础上进行改造，而

[①]参见肖尧轩.克孜尔石窟壁画中的伎乐及其乐队组合形式[D]第37页,2009年4月1日。
[②]参见张钰.南北朝至初唐胡乐入华初探[J]35页,山西大学，2017年6月。
[③]参见彭吉象.艺术学概论[M]第354页,北京大学出版社,2009年11月第13版。

非一尘不变地“引入”。在其过程中必然有创新、变化的成分，正是“和而不同”的体现。[①]

韩休墓乐舞编制的音乐风格既体现胡人乐舞的热情洋溢，与此同时蕴涵着中原传统舞蹈的柔和风格。隋唐伎乐中乐器多来自西域，从魏晋南北朝时期始入，至隋唐时期已经在中原音乐生活中大量使用。韩休墓中乐舞壁画的出土对于我们研究唐代胡俗音乐融合有着不平凡的意义。胡乐舞和汉乐舞的交融在韩休墓乐舞编制中得以充分的体现。其乐舞编制也是在各个层面表现了盛唐士人阶层的音乐审美观。

第三节　韩休墓乐舞编制的象征意义

苏珊·朗格指出：“艺术作品中所表现的情感不是艺术家的个人情感、生活体验或精神品格，而是人类的普遍情感”。[②]在苏珊·朗格看来，艺术作品是一种特殊的“表现性符号”，艺术作品表现的主体是人类的普遍情感，艺术是一种特殊的逻辑形式，艺术家的创作过程，其实是艺术创造的一种抽象过程。[③]

韩休墓乐舞壁画作为一种艺术品，再现盛唐时期的音乐，其中涵盖了丰富的特殊符号象征与表达。让一千多年前的盛唐音乐成为“有意味的形式”。像乐器、乐舞编制这类乐舞艺术符号，不仅向我们讲述了乐舞编制的表层意义，更是一种符号象征与表达，将我们再次带回到一千多年前的盛唐音乐生活中。女舞伎婀娜多姿的身躯，动作柔缓轻盈。男舞伎相对敏捷有力的舞姿。整个乐伎舞伎生动形象的表情神态无不展现着盛唐时期士人阶层私家乐舞的演出实景。音乐因为具有抽象性意味，同绘画、雕塑相比，音乐并非属于再现艺术（模仿客观事物为主要对象的艺术），而是在较复杂的心理及情绪基础上构建的表现艺术。又因地理环境、历史文化背景的不同，形成各自独特的音乐特点及音乐审美心态。韩休墓乐舞壁画作为“符号”，对音乐的各种情绪状态及其运动以直觉体验的表象思维（乐舞壁画中乐舞伎的神态、舞姿等）加以形象化，更深层的表达的是对唐代音乐文化观念、美学思想等不同的音乐知识加以逻辑思维的表述。

从乐舞壁画的画面布局及审美功能而言，韩休墓乐舞编制中的站立男女伎与陕西兴平出土北周石刻佛座的乐舞图中的汉僧有着共同的象征性意味，汉僧是佛教图像因素之一，韩休乐舞壁画所营造的极乐世界在某种意义上与阿弥陀净土具有相同的效果，他们与佛一样，享受着乐舞为宁静祥和的极乐世界带来的欢乐。“乐者,天地之和也”、“音者,生于人心”（《礼记·乐记》）。韩休墓乐舞编制是盛唐士人阶层音乐审美观的一种直观的表现，体现了盛唐士人阶层追求自然、和谐的一种审美理想。

[①]参见南北朝至初唐胡乐入华初探[J]36 页，山西大学，2017 年 6 月。
[②]苏珊·朗格著，滕守尧、朱疆源译.艺术问题[M]第 24 页，北京:中国社会科学出版社，1983。
[③]李孟佳、李颖.苏珊·朗格美学理论与中国传统美学观点论析[J]第 32 页，陕西理工大学学报，2019-12-20。

乐舞壁画作为一种信息被传递，从哲学意义上说，信息是物质和意义的本质，其间有个“符号—意义”化的过程。[①]乐舞壁画作为一种传递信息的介质，也是一种符号的显现，其内容蕴藏着大量且丰富的文化内涵。乐舞壁画这类视觉传播能把真实或者是想像而成的形象，通过艺术化的手法生动地展现出来，使受众的审美感受更加丰富，使我们后人通过考察乐舞壁画中的内涵从而认知并且了解其中传达的信息（微观上是墓主人或是乐舞壁画画师，宏观上是盛唐时期士人阶层）。[②]人生活在意义的世界里，人与自然以及周围世界之间的关系是一种对意义的解读的关系。它们以自己独特的文化以及承载物，各种文本符号，其中就包括乐舞编制，表述着对于世界和自身的认识的一种历史存留，并用独特的信息介质传递着本民族的历史信息、文化信息、审美信息，所以研究乐舞壁画更是一种文化学的信息破译。乐舞壁画的文化特征导致其乐舞壁画有着特有的象征意味，一方面有着情感意象的现实性，另一方面形成了超越现实的象征性。韩休墓乐舞壁画中的这些形象不但具备审美意义的外形，重要的是其图形符号背后往往暗藏着深层的象征性意味。

[①]参见李丽芳、郝朴宁.音乐图像学的文化学阐释[M]第32、77页，科学出版社，2010年1月版。
[②]参见肖丁.音乐的视觉传达[M]第1-5页,中国传媒大学出版社，2016年6月第一版。

小　结

韩休墓乐舞壁画栩栩如生的乐舞内容“再现”盛唐士人阶层的音乐生活，并反映出盛唐士人阶层的音乐审美观。唐代乐舞艺术的繁荣促使盛唐士人阶层的音乐生活内容丰富、形式多样。除了与皇室共赏宫廷内宴、官府宴乐外，以韩休为代表的士人阶层家中蓄养私人乐舞供士人日常生活享乐之用，可见唐代家妓之风在士人阶层盛行。盛唐士人阶层蓄养的私人乐舞为唐代乐舞艺术的繁荣与发展起到积极的作用。

盛唐士人阶层在维护礼乐制度的前提下，对感性生活的强烈要求，使得胡乐得以渗透在其社会生活的各个层面，胡乐所表现出的旺盛的生命力以及对于人的主体价值的尊重与盛唐士人阶层积极向上的审美观相呼应。胡乐舞和汉乐舞的交融在韩休墓乐舞编制中得以充分的体现。其乐舞编制也是在各个层面表现了士人阶层的音乐审美观。盛唐时期士人阶层的“崇雅爱俗”音乐审美观超越了纯感官享受而达到了追求精神愉悦的境界，正是其“正心”的审美情趣的表现。唐朝好道基佛儒的风尚构成了“清澈之心、空寂之境、恬淡之琴“的意境，也是盛唐士人阶层的审美情趣的所在。

盛唐时期统治阶级拥有开放、包容的音乐审美观念，促进胡乐与中原传统音乐的相互影响和丰富，呈现出唐代文化的多元包容性特征。韩休墓乐舞壁画中“胡部新声”正是胡汉文化交融的一个很好的体现，韩休墓乐舞编制进一步说明了唐代社会审美主体的美学风尚已经不再是单纯的汉族传统音乐和舞蹈，而是胡汉交融、南北合壁、广纳博采、唯美是从的更大范围上的美的追求和享受。

乐舞壁画作为唐代士人阶层音乐生活的一个缩影，在其意境中墓主人追求生命与宇宙自然的合一，是唐人生命精神和生命意趣的显现。乐舞编制作为“符号”有着特有的象征意味，一方面有着情感意象的现实性，另一方面构成了突破现实的象征意义。韩休墓乐舞壁画中的这些形象不但具备审美意义的外形，重要的是其图形符号背后往往暗藏着深层的象征性意味。

结　论

唐代经济昌盛、政治清明、文化蓬勃发展加之频繁的中外交流，给唐代乐舞发展提供了无限的空间。同时，它还以博大的胸怀，兼容并包一切外来文化。外来乐舞艺术文化在中国传统美学、传统哲学思想的洗炼逐渐形成为具有唐朝特有的审美样式。[①]唐代乐舞壁画、乐舞俑的出土为研究盛唐审美样式提供了更多的空间和可能，本文以韩休墓乐舞壁画为切入点，将其中的乐器、乐舞编制作为审美样式来考辨，揭示其背后所透射的盛唐士人阶层的音乐生活、音乐审美观等内容。

一、韩休为唐玄宗时期的宰相，是盛唐时期士人阶层的典型。韩休墓墓室壁画及文物保存较为完好、种类丰富，为本文对韩休墓乐舞壁画的研究提供了大量的信息。韩休墓乐舞壁画作为盛唐时期的一种审美样式，不仅是艺术作品的形式本身的价值的显现，更是以其独有的艺术语言和逻辑，诉说着唐代社会风尚、艺术潮流、审美观念乃至民族与文化之间的交流碰撞等。

二、唐代乐舞壁画是“再现”唐朝乐舞艺术的一种重要的形式。本文在对韩休墓乐器、乐舞编制（乐队排列、乐舞伎组合形式、乐伎组合方式等这类乐舞样式）辨析时，结合相关文献及图像资料，着重就韩休墓乐舞壁画中筝、筚篥等乐器形制进行考证，并对其中有争议的乐伎形象进行探究。透过韩休墓及相关乐舞壁画中所蕴含的“宝藏”，考辨乐器和乐队编制作为审美样式在唐代的流行情况，进一步促使我们去认识、明晰唐代乐舞的盛况。

韩休墓乐舞壁画中乐器种类丰富、异彩纷呈，包含了汉族传统乐器筝、笙、排箫和拍板；胡乐器琵琶、筚篥、铜钹和竖箜篌。乐队是以胡乐器为主，辅之以汉族传统乐器。乐舞伎由胡人与汉人组合而成。所演奏的音乐为多具异域风格的“胡部新声”。通过韩休墓及结合相关乐舞壁画分析，从中心对称式来分析，唐代士人阶层私家乐舞的乐队排列以不完全中心对称式为主；唐代私家乐舞的乐舞伎组合形式有单乐队单舞伎、双乐队单舞伎、双乐队双舞伎。韩休墓乐舞壁画中男女舞伎、胡汉交融、坐立之分体味到男女乐伎刚柔并济、文化内涵丰富多彩。乐队编制上在多元化中注重和谐统一，也是开元时期的审美样式之一。胡汉乐舞互相融汇之后构成的乐舞是唐代士人阶层流行的乐舞样式，而流行乐舞的规模又以小型为主。[②]

盛唐乐舞活动的活跃使得此时乐队编制呈现出多元化的色彩，这也是符合时代特征的。唐代乐舞在宫廷典礼、政治场合、礼仪规范中承担了重要的角色。盛唐士人阶层在维护礼乐制度的同时，对于其私家乐舞的乐器演奏、乐舞表演、乐器数量、音响效果、

[①]参见金秋.丝绸之路·乐舞艺术研究[M]第 118 页,新疆人民出版社，2009 年 9 月。

[②]参见冀东山.神韵与辉煌—陕西历史博物馆国宝鉴赏·唐墓壁画卷[M]第 126 页，三秦出版社，2006 年 6 月第 1 版。

乐队人员的编制与规模等方面都有着严格的要求。本章对韩休墓乐舞壁画中乐队编制的具体分析，得知其乐器的形制、乐舞的类型、演奏手法等方面均符合唐代的流行形势与规则。乐舞壁画中的乐器组成、乐队形式可以反映出韩休生前享乐的情景，或许是其墓主人生前所喜欢的音乐形式，也可能是乐舞壁画画师依据当时流行的音乐形势获得韩休本人认同而绘制的。无论是属于何种情况与可能性，都在说明唐朝士人、文人阶层中流行的音乐审美样式。

三、盛唐士人阶层对待音乐的态度受到唐代统治阶级的影响，在维护礼乐制度的前提下表现出对胡乐的高度喜爱，体现了“崇雅爱俗”的音乐审美观，但又超越了纯感官的享乐，表现对精神愉悦的高度追求，表现其“正心”的审美情趣。唐朝尊道、礼佛、崇儒的风貌构成了“清澈之心、空寂之境、恬淡之琴“的意境，也是盛唐士人阶层的审美情趣。乐舞壁画分别表现其居行生活中两个具有代表性场景，一个表现礼仪，一个表现享乐，从不同方面反映出儒家哲学的入世精神，以此反映唐代士人阶层文化观念[①]。韩休墓乐舞壁画中的儒、佛、道三教元素也是符合韩休及其夫人的宗教倾向。

乐舞壁画中乐伎身份、乐舞编制的设置都是与盛唐士人阶层审美观相联系的，其繁荣程度也是当时社会的一个映射。[②]韩休墓乐舞编制追求音响效果与画面布局的“和”，并未完全跳脱出“对称”的思维范畴，整个画面构成了相对和谐的效果。虽然胡乐色彩浓厚与汉族传统音乐有所不同，却在唐代乐舞中营造出一种文化的“混合”感。韩休墓乐舞壁画中“胡部新声”正是胡汉文化交融的一个很好的体现，通过韩休墓乐舞编制的研究，再次映证了唐代社会审美主体的美学风尚已经不再是单纯的汉族传统音乐和舞蹈，而是胡汉交融、南北合壁、广纳博采、唯美是从的更大范围上的美的追求和享受。胡乐舞和汉乐舞的交融在韩休墓乐舞编制中得以充分的体现。其乐舞编制也是在各个层面表现了士人阶层的音乐审美观。

韩休墓乐舞壁画再现盛唐时期的音乐，其中涵盖了丰富的特殊符号象征与表达。让一千多年前的盛唐音乐成为“有意味的形式”。这类乐舞艺术符号，不但具备审美意义的外形，更是一种符号象征与表达，而重要的是其背后暗藏着深层的象征性意味，将我们再次带回到一千多年前的盛唐艺术生活中。透过乐舞壁画我们了解到这一时期普适性的胡汉观念和一个无与伦比的盛世景象。[③]

韩休墓乐舞壁画揭开了这一幕沉睡千年的神秘面纱，里面的壁画精美绝伦，历史与艺术价值极高。一代名相韩休和那个时代的生活、社会风貌、审美样式，通过韩休墓乐舞壁画的发掘，再一次为我们提供了相关物证的参考。

[①]李星明.唐代墓室壁画研究[M]第 57 页，陕西人民美术出版社，2005-11。
[②]参见石慧萌.唐长安地区墓葬乐舞图图像研究[D]34 页，中国美术学院，2017-04-20。
[③]同上。

参 考 文 献

（一）古籍类：

[1][北宋]司马光.《资治通鉴》[M].古籍出版社,1956 年.

[2][宋]李昉.《太平御览》[M].北京:中华书局.1965 年版.

[3][北宋]欧阳修.《新唐书》[M].中华书局,1975 年.

[4][后晋]刘昫.《旧唐书》[M].中华书局,1975 年.

[5][宋]陈旸.《乐书》[M].上海古籍出版社，1978 年 8 月.

[6]顾学颉校点.《白居易集》[M].北京:中华书局.1979 年.

[7][明]高棅.《唐诗品汇》[M].上海古籍出版社，1982 年.

[8][清]董诰.《全唐文》[M].北京:中华书局，1983 年.

[9][唐]杜佑.《通典:乐六》[M].杭州:浙江古籍出版社,198 年.

[10][北宋]司马光撰;宋传银译注.《资治通鉴全译》[M].贵州人民出版社,1994 年.

[11]彭定求等.《全唐诗》[M].中华书局，1999 年 1 月.

[12][宋]洪迈.《容斋随笔》[M].上海:上海古籍出版社.2006 年.

[13][唐]段安节.《乐府杂录:鼓架部》[M].北京:中华书局,2012 年.

（二）专著类：

[1]岸边称雄.唐代音乐史的研究[M].台北:台北中华书局，1973年.

[2]中央音乐学院编.民族乐队乐器法[M].音乐出版社,1963 年.

[3]朱光潜.西方美学史[M].第 2 版.北京:人民文学出版社，1979 年.

[4]苏珊·朗格著，滕守尧、朱疆源译.艺术问题[M].中国社会科学出版社，1983.

[5][英]科林伍德;王至元、陈华中译.艺术原理[M].中国社会科学出版社，1985 年.

[6]叶朗.中国美学史大纲[M].上海:上海人民出版社，1985 年.

[7][美]苏珊·朗格;刘大基等译.情感与形式[M].北京:中国社会科学出版社，1986 年.

[8][法]罗兰·巴特;董学文、王葵译.符号学美学[M].沈阳:辽宁人民出版社，1987 年.

[9]李泽厚、刘纲纪主编.中国美学史[M].北京:中国社会科学出版社，1987 年.

[10]刘道广.中国古代艺术思想史[M]第 111 页，上海人民出版社，1988 年 4 月版.

[11]刘再生.中国古代音乐史简述[M].人民音乐出版社,1989 年 12 月 1 日.

[12]潘知常.生命美学[M].上海:学林出版社，1989 年.

[13]刘大基.人类文化及生命形式——恩·卡西勒、苏珊·朗格研究[M].北京:中国社会科学出版社，1990 年.

[14]邹昌林.中国古礼研究[M].文津出版，1992 年版。

[15]杨旻玮.唐代音乐文化之研究[M].文史哲出版社,1993年9月版.
[16]张承宗.中国古代音乐[M].北京科学技术出版社,1995年1月第1版.
[17]牛抒真.全唐诗中的乐舞资料[M].人民音乐出版社,1996-11-01.
[18][德]黑格尔;朱光潜译.美学[M].第 2 版.北京:商务印书馆, 1996年.
[19]霍然.唐代美学思潮[M]长春出版社,1997年8 月.
[20]中华文化通志第典艺文乐舞志编委会编.乐舞志[M].上海人民出版社,1998年.
[21]罗丰.五代后周冯晖墓出土彩绘乐舞砖雕考[M].考古与文物,1998年第6期.
[22][美]鲁道夫·阿恩海姆;滕守尧、朱疆源译.艺术与视知觉[M].成都:四川人民出版社, 1998年版 .
[23]蒋孔阳、朱立元主编.西方美学史第6卷二十世纪美学(上)[M].北京:人民出版社,2002年.
[24]金秋.古丝绸之路乐舞文化交流史[M].上海音乐出版社,2002年5月版.
[25]郑汝中.敦煌壁画乐舞研究[M].甘肃出版社,2002-09.
[26]蔡仲德.中国音乐美学史[M].人民音乐出版社,2003年9月2日.
[27]李星明.唐代墓室壁研究[M].陕西省人民美术出版社,2005年10月.
[28]陕西省考古研究院编.唐李宪墓发掘报告[M].科学出版社,2005年版.
[29]关也维.唐代音乐史[M].中央民族大学出版社出版,2006年5月版.
[30]巫鸿.武梁祠-中国古代画像艺术思想性[M].三联书店,2006年8月1日.
[31]冀东山.神韵与辉煌—陕西历史博物馆国宝鉴赏·唐墓壁画卷[M].三秦出版社,2006年6月第1版.
[32]周伟洲等主编.丝绸之路大辞典[M].陕西人民出版社,2006年4月第1版.
[33]任半塘.唐戏弄[M].上海古籍出版社,2006年6月.
[34]耿占军,杨文秀.汉唐长安的乐舞与百戏[M].西安出版社,2007 年6月版.
[35]叶明春.中国古代音乐美学观研究[M].人民音乐出版社,2007 年.
[36]谢冬冰.表现性的符号形式——“卡西尔—朗格美学”的一种解读[M].上海:学林出版社, 2008年.
[37]陕西省考古研究院编.壁上丹青·陕西出土壁画集(下)[M].科学出版社,2009年1月.
[38]向达.唐代长安与西域文明[M].重庆出版社,2009年3月版.
[39]金秋.丝绸之路·乐舞艺术研究[M].新疆人民出版社,2009年9月.
[40]彭吉象.艺术学概论[M].北京大学出版社,2009年11月第13版.
[41]李丽芳,郝朴宁.音乐图像学的文化学阐释[M].科学出版社,2010 年1月版.
[42][美]约翰·杜威;高建平译.艺术即经验[M].北京:商务印书馆, 2010年.
[43]巫鸿.黄泉下的美术[M].三联书店,2010 年 11 月.

[44]赵小华.初盛唐礼乐文化与文士、文学关系研究[M].广东人民出版社,2011-05-01.
[45]贾嫚.西安地区出土文物中唐代箜篌图像研究[M].文艺研究,2011 年第 8 期.
[46]尹鸿书.中国古代音乐史[M].中央音乐学院出版社, 2011 年 12 月版.
[47]张永禄主编.唐代长安词典[M].陕西出版集团 陕西人民出版社,2011 年 10 月第 2 版.
[48]曾金寿.中国古代音乐史·学习指南[M].陕西出版传媒集团 三秦出版社,2012 年 1 月.
[49]黄汉华.符号学视角中的音乐美学研究[M].广州:暨南大学出版社, 2012 年.
[50][美]苏珊·朗格;高艳萍译.感受与形式[M].南京:江苏人民出版社, 2013 年.
[51]李建隆.敦煌壁画中的乐舞演出与演出空间[M].上海书店出版社,2013 年 2 月版.
[52][日]林谦三.东亚乐器考[M].上海书店出版社,2013 年 7 月.
[53]王克芬等编.大辞海·音乐舞蹈卷[M].上海辞书出版社,2013 年 12 月 1 日.
[54]徐潜.中国古代音乐[M].吉林文史出版社,2014 年 2 月版.
[55]贾嫚.唐代长安乐舞研究—以西安地区出土文物乐舞图像为中心[M].中国科学社会出版社,2014-05-01.
[56]李西林.唐代音乐文化研究[M].文化艺术出版社,2014 年 10 月.
[57]叶朗主编, 陈旭光等著.中国艺术批评通史(现代卷)[M].合肥:安徽教育出版社, 2015 年.
[58]于俊利.唐代礼制文化与文学[M].中国社会科学出版社, 2014 年 9 月.
[59]肖丁.音乐的视觉传达[M].中国传媒大学出版社,2016 年 6 月第一版.
[60]穆渭生,张维慎.盛唐长安的国家乐伎与乐舞[M].陕西人民出版社,2016-09.
[61]周伟洲.新出土中古有关胡族文物研究[M].社会科学文献出版社,2016 年 12 月.
[62]赵荣主编.考古陕西[M].陕西人民出版社, 2016 年 12 月.
[63]徐元勇.中国古代音乐史研究备览[M].安徽文艺出版社,2017 年 2 月版.
[64]上海博物馆主编.壁上观——细读山西壁画[M].北京大学出版社, 2017 年 12 月版.
[65][芬]埃罗·塔拉斯蒂;黄汉华译.音乐符号学理论[M].上海:上海音乐学院出版社, 2017 年.
[66][德]恩斯特·卡西尔;赵海萍译.符号形式的哲学[M].长春:吉林出版集团股份有限公司, 2018 年.
[67]赵荣主编.长安丝路东西风[M].陕西新华出版传媒集团 三秦出版社,2018 年 5 月第 1 版.
[68]孙剑.唐代乐舞[M].太白文艺出版社,2018-11.

(三)硕博论文类:
[1]韩茂远.唐代墓室绘画中的人物造型探究——兼及韩休墓<乐舞图>缺失人物造型的复原[D].西安美术学院,2016-03-01.
[2]孙亚青.唐墓出土乐舞图的考古学研究[D].河北师范大学,2017-05-16.
[3]赵红艳.唐代乐舞审美功能研究[D].西北大学,2015-06-30.
[4]刘洋.唐代宫廷乐器组合研究[D].中国艺术研究院,2008-03-01.
[5]吴洁.从丝绸之路上的乐器、乐舞看我国汉唐时期胡、俗乐的融合[D].上海音乐学院,2017-03-27.
[6]黄玫瑰.唐代乐舞初探[D].福建师范大学,2006-09-01.
[7]庄壮.敦煌壁画乐器组合艺术[D].音乐研究,1993-06-30.
[8]黄忠源.唐乐舞研究概览(2002-2012)[D].交响, 2013-06-25.
[9]王鸿韵.唐代乐舞文化成因与艺术形态考释[D].交响, 2004-06-25.
[10]吴功正.隋唐乐舞美学概貌[D].艺术百家, 2003 年第 1 期.
[11]韩小菲.有关西域乐舞文献和文物的互证与研究[D].新疆师范大学,2007-04-20.
[12]肖尧轩.克孜尔石窟壁画中的伎乐及其乐队组合形式[D].中国艺术研究院,2009-04-01.
[12]石慧萌.唐长安地区墓葬乐舞图图像研究[D].中国美术学院,2017-04-20.
[13]李虎.唐宋弓弦乐器发展探微[D].武汉音乐学院,2010-06-01.
[14]宋扬.宋代墓葬壁画探索[D].华中师范大学,2011-05-01.
[15]杨洁.隋唐排箫初探[D].天津音乐学院,2011-12-05.
[16]程旭.唐墓壁画中周边民族文化因素及其反映的民族关系[D].兰州大学,2012-04-01.
[17]王雨虹.宗教意识形态下的唐代乐舞研究[D].南京师范大学,2014-04-10.
[18]朱若昀.所见中文文本敦煌乐舞艺术研究成果的研究方法分析[D].西安音乐学院,2014-04-15.
[19]孟瑶.<全唐诗>中的古琴史料研究[D].河南师范大学,2014-05-01.
[20]胡曼.从“迦陵频伽”图像的象征意义看唐代佛教音乐美学思想[D].西安音乐学院,2014-05-07.
[21]李琦.辽宁地区音乐图像遗存的音乐学研究[D].沈阳音乐学院,2014-05-30.
[22]姜珊.西域音乐对丝绸之路文化的影响[D].牡丹江师范学院,2016-06-04.
[23]漆佩玉.从敦煌壁画中探寻隋唐西域乐舞——以龟兹乐和西凉乐为例[D].西北师范大学,2016-05-01.
[24]王姣姣.河南石窟造像中的吹管乐器考辨[D].上海师范大学,2016-05-01.
[25]王楚蒙.唐代乐舞机构及其舞人研究[D].中国艺术研究院,2016-06-30.

[26]赵路.古琴式样的造型研究[D].青岛科技大学,2017-04-16.
[27]张钰.南北朝至初唐胡乐入华初探[D].山西大学,2017-06-01.
[28]杜美卉.敦煌莫高窟壁画中的箜篌图像解析[D].西安音乐学院,2017-07-26.
[29]胡舒.敦煌壁画乐舞文化研究[D].江西师范大学,2018-06-01.
[30]何红运.河北宣化辽墓乐舞壁画研究[D].西安音乐学院,2019-05-31.

(四)期刊类:
[1]阴法鲁.《唐代乐人对待外来音乐的态度》[J].《人民音乐》.1985.5 期.
[2]郑汝中.敦煌壁画乐器分类考略[J].敦煌研究,1988-12-30.
[3]晏新志.简论唐代私家乐舞[J].文博,1991-03-02.
[4]邱建国.秾桃艳李——唐代审美心态的外在表征[J].沈阳师范学院学报,1996-01-10.
[5]罗丰.五代后周冯晖墓出土彩绘乐舞砖雕考[J].考古与文物.1998 年第 6 期.
[6]秦序.崇雅与爱俗的矛盾组合——多层面的白居易音乐美学观及其变化发展中国音乐学[J].2001 年第 1 期。
[7]吴功正.隋唐乐舞美学概貌[J].艺术百家,2003 年第 1 期。
[8]王鸿韵.唐代乐舞文化成因与艺术形态考释[J].交响,2004-06-25.
[9]贺志凌.新疆出土箜篌的音乐考古学研究[J].中国艺术研究院,2005-05-01.
[10]郁茜茜.古琴与古筝[J].美与时代,2008-01-01.
[11]庄壮.敦煌壁画乐器组合艺术[J].交响,2008-03-25.
[12]石应宽.敦煌石窟乐伎及其音乐形态释考[J].贵州大学学报(艺术版),2009-12-25.
[13]梁勉.试析西安地区唐墓壁画中的乐舞图[J].文博, 2010-06-15.
[14]李西林.盛唐乐官编制、乐人数量问题探析[J].交响,2010-12-25.
[15]陆蕾.传统祥云图形的发展与创新研究[J].艺术百家,2010 年 6 期.
[16]尚刚.唐墓壁画札记两则[J].文博,2011-06-15.
[17]程旭.论唐墓壁画中的佛教题材[J].文博,2011-06-15.
[18]侯双霞.唐乐兴盛的美学背景探究[J].商丘师范学院学报,2011-10-15.
[19]黄剑波.五代后周晖墓中片竿子”人物图像考证[J].南京艺术学院学报,2012年第1期.
[20]周伟洲.6-7 世纪中国相关粟特人墓葬出土乐舞图像研究[J].文史,2012年第4 辑.
[21]黄忠源.唐乐舞研究概览(2002-2012)[J].交响,2013-06-25.
[22]贾嫚.“拓枝”从唐到宋之迭嬗—冯晖墓彩绘砖雕花冠舞伎考[J].文艺研究,2013年第8期.
[23]梁勉.简说西安地区唐墓壁画中的铜钹[J].考古与文物,2013-02-15.

[24]杨岐黄.“唐韩休墓出土壁画学术研讨会”纪要[J].考古与文物，2014-12-15.
[25]程天健.敦煌壁画乐器、乐队、乐伎的历史形态构成分析[J].交响,2014-03-25.
[26]包蕊.唐代乐舞形象所体现的宗教思想[J].兰台世界,2014-10-06.
[27]葛承雍.壁画塑俑共现的唐代家乐中胡人[J].美术研究,2014-02-15.
[28]吴洁.从汉唐时期的敦煌壁画看乐队排列的变迁规律及历史特征[J].星海音乐学院学报,2014-07-25.
[29]郭青.唐韩休墓发现大量精美壁画[J].陕西日报,2014-11-18.
[30]程旭唐韩休墓<乐舞图>属性及相关问题研究[J].文博,2015-12-15.
[31]刘呆运,赵占锐.唐韩休墓墓室壁画布局解析[J].中国书画,2015-11-05.
[32]周伟洲.唐韩休墓“乐舞图”探析[J].考古与文物,2015-12-15.
[33]郭青、赵增耀.解读大唐宰相韩休墓壁画“搬家”之谜[N].陕西日报,2015-01-09.
[34]赵建兰.唐韩休墓:空空如也却留精美壁画[J].中国文化报,2015-01-12.
[35]武小菁.唐韩休墓乐舞壁画的文化诠释[J].交响,2016-12-25.
[36]杨瑾.唐代墓葬中的胡人伎乐形象与唐代的乐籍制度[J].文博,2016-02-15.
[37]梁勉.试析唐韩休墓乐舞图[J].文物天地,2016-06-01.
[38]贺志凌.箜篌图像探赜[J].天津音乐学院学报,2016-06-25.
[39]程旭.唐墓壁画中的丝路乐舞[J].中国文化遗产,2017-03-28.
[40]石慧萌.唐长安地区墓葬乐舞图图像研究[J].中国美术学院,2017-04-20.
[41]弓淼、李杰.丝路遐思——唐墓壁画中的丝路画语[J].陕西教育(高教),2017-02-15.
[42]郑岩.论唐韩休墓壁画乐舞图的语言与意象[J].古代墓葬美术研究,2017-06-30.
[43]张钰.南北朝至初唐胡乐入华初探[J].山西大学,2017-06-01.
[44]孙楠.论韩休墓乐舞图中的士人情怀[J].艺术品鉴,2018 年 23 期.
[45]常锦阁.从唐前期敦煌莫高窟药师经变图浅究药师经变乐队编制[J].北方音乐,2018-06-15.
[46]卢亚辉.论西安西郊陕棉十厂唐壁画墓 M7 墓主身份[J].文博学刊,2018-09-30.
[47]刘呆运,程旭等.西安郭庄唐代韩休墓发掘[J].文物,2019 年第 1 期.
[48]张裕涵,曹飞.韩休墓乐舞壁画演出类型献疑[J].文化遗产，2019-05-20.
[49]李孟佳,李颖.苏珊·朗格美学理论与中国传统美学观点论析[J].陕西理工大学学报，2019-12-20。

附　录

图 1 韩休墓北壁山水图
（图片来源：《文物》2019 年第 1 期第 27 页）

图 2 墓室入口《祥云图》
（图片来源：同图 1 第 22 页）

图 3 西壁《树下高士图》
（图片来源：同图 1 第 2 页）

图 4 西壁 尚存 4 幅《树下高士图》
（图片来源：同图 1 第 2 页）

图 5 北壁西侧《玄武图》
（图片来源：2016 年 2 月 15 日在央视十套《探索发现》之 2016 考古进行时之唐墓壁画搬迁记（下））

图 6 南壁《朱雀图》
（图片来源：同图 1 第 23 页）

图 7 甬道西壁《宦官抬箱图》
（图片来源：同图 1 第 19 页）

图 8 甬道西壁南部壁画摹本
（图片来源：同图 1 第 19 页）

图 9 甬道西壁南部壁画摹本
（图片来源：同图 1 第 19 页）

图 10 墓葬位置示意图
（图片来源：同图 1 第 1 页）

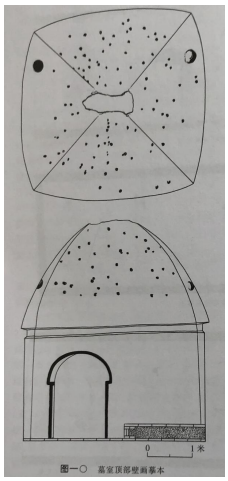

图 11 墓室顶部壁画摹本
（图片来源：同图 1 第 4 页）

图 12 墓室壁画部分
（图片来源：同图 1 第 24 页）

图 13 墓室壁画局部（由东北向西南）
（图片来源：同图 1 第 24 页）

图 14 韩休墓志盖（M1：162-1）拓片（1/7）
（图片来源：同图 1 第 28 页）

图 15 2015 年 12 月 18 日央视在西安音乐学院
对韩休墓乐舞音效学术性复原成果进行录制
（图片来源：同图 5）

图 16
（图片来源：同图 5）

图 17
（图片来源：同图 5）

图 18
（图片来源：同图 5）

图 19
（图片来源：同图 5）

图 20
（图片来源：同图 5）

图 21
（图片来源：刘洪听《胡腾舞之文史与形态考述》）

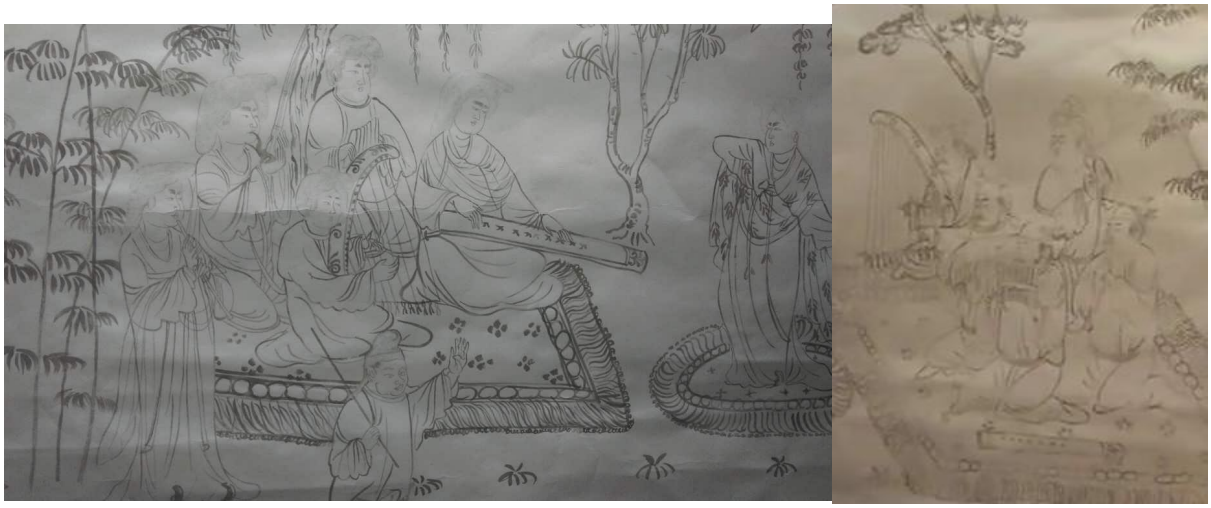

图 22 陕西历史博物馆复原小组临摹稿（2015）
（图片来源：2018 年 6 月 7 日程天健教授在国家
大剧院《陕西的民间音乐与音乐文物》讲座）

致　谢

终南幽幽，雁塔相伴。研究生三年的学习时光，匆忙而又充实。至此研究生的学习生涯也即将挥手告别，虽有伤感，但是在此期间我获得了诸多收获。借此机会请允许我表示内心的激动与感谢之意。

首先，要感谢的是我的导师叶明春教授对我的教导。在研究生入学时，艺术哲学对我而言是一个深奥又陌生的领域，但是叶老师用其丰富的教学经验，为我开启了新领域的一扇门。“授人以鱼不如授以渔”，叶老师不仅将这句话经常挂在嘴边，而且也在他的教学中实践出来。在硕士论文的选题到构思、撰写直到最后的定稿，叶老师不断地引导和帮助我，叶老师能在百忙之中抽出空来，对我的论文进行指点和批改，并提出许多指导意见，使我的论文能够顺利完成。作为学生，我深深地体会到老师所倾注的心血。正是因为叶老师一直以来严谨的教学态度和一丝不苟的学术精神的激励，我才能在这三年的学习过程中不断汲取专业知识和开拓思维方式。在此谨向叶老师致以十二分诚挚的敬意。

其次，感谢在研究生三年的学习光阴中所有老师、师哥师姐、师弟师妹们的帮助，正因为老师们的谆谆教诲，师兄妹的热心，让我学会如何求知、治学和为人处事，在未来的学习和工作中，我会更加努力学习，不辜负老师们的期望。

同时，我还要感谢父母，父母是我学习、生活中坚强的后盾，如果没有他们在物质和精神上的支持，我无法专心而无顾虑地学习。在我的论文写作过程中，多位同学提供交流切磋的机会，在此一并表示感谢。

在巨大的挑战面前，恐惧和无助的情绪时常盘踞我的内心，正是因为老师、同学、朋友和家人们的陪伴与鼓励才更进一步地促使我不断追求真善美。在此特别感谢我的朋友宋玥、许璐、刘文元、赵小越、赵珮宏等等，是他们教我做人，教我勇敢面对并学会战胜困难，教我学会用爱回报那些爱我的人。

言已至此，意未尽矣。最后再次感谢我学习、生活了七年的母校——西安音乐学院，感谢母校给了我一个宽阔的学习平台，让我不断吸取新知充实自己，使我能够走上一个新的平台，始一段新的人生。